TITUS BURCKHARDT

ESPEJO DEL INTELECTO

INTRODUCCIÓN

Titus Burckhardt:

vida y obra

TITUS BURCKHARDT, suizo alemán, nació en Florencia en 1908 y falleció en Lausana (Suiza) en 1984. dedicó toda su vida al estudio y la exposición de los diferentes aspectos de la Sabiduría y de la Tradición.

En la época de la ciencia moderna y la tecnocracia, Titus Burckhardt fue uno de los más sutiles y vigorosos intérpretes de la verdad universal, tanto en el campo de la metafísica como en el de la cosmología y el arte tradicional. En un mundo dominado por el existencialismo, el psicoanálisis y la sociología, él fue uno de los mayores portavoces de la *philosophia perennis,*esa "sabiduría increada" que se expresa en el Platonismo, el Vedânta, el Sufismo y el Taoísmo y las demás auténticas enseñanzas esotéricas y sapienciales. En términos de literatura y de filosofía, Bruckhardt fue un miembro eminente de la "escuela tradicionalista" del siglo veinte.

El gran precursor e iniciador de la escuela tradicionalista fue René Guénon (1886-1951). Guénon hace remontar el origen de lo que denomina la desviación moderna al final de la Edad Media y el principio del Renacimiento, esa gran irrupción de la secularización que vio cómo el nominalismo prevalecía sobre el realismo, el individualismo (o el humanismo) sustituía al universalismo, y el empirismo expulsaba a la escolástica. Así pues, una parte importante de la obra de Guénon está constituida por su crítica del mundo moderno, efectuada desde un punto de vista implacablemente "platonista" o metafísico. Esta crítica se encuentra plenamente desarrollada en sus dos notables obras *La Crise du monde moderne* y *Le règne de la quantité et les signes des temps.* El lado positivo de la obra de Guénon se manifiesta en su exposición de los principios inmutables de la metafísica universal y de la ortodoxia tradicional. Su fuente principal fue la doctrina de la "no-dualidad" (*advaita)* de Shankara, y su libro más importante a este respecto es *L'homme et son devenir selon le Vedânta.* Sin embargo, también prestó atención a otras fuentes tradicionales como otras tantas expresiones diversas de la Verdad una y supraformal. Un último aspecto de la obra de Guénon está representado por su brillante exposición del contenido intelectual de los símbolos tradicionales, sea cual sea su religión de origen, como lo demuestra su libro *Symboles fondamentaux de la science sacrée*[1].

---

[1] Existe traducción castellana de las siguientes obras de Guénon: *La crisis del mundo moderno,* Obelisco, 1988; *Esoterismo islámico y taoísmo,* Obelisco, 1992; *Estados múltiples del ser,* Obelisco, 1987; *Formas tradicionales y ciclos cósmicos,* Obelisco, 1984; *La gran tríada,* Obelisco, 1986; *La metafísica oriental,* José J. De Olañeta, 1998; *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos,* Piados, 1997; *El Rey del Mundo,* Cárcamo, 1987; *El simbolismo de la cruz,* Obelisco, 1987; *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada,* Piados, 1995; *Sobre el esoterismo islámico y el taoísmo,* Obelisco, 1983; *El teosofismo,* Obelisco, 1989; *Esoterismo cristiano,* Obelisco, 1990 (Ed.).

Un renombrado erudito profundamente influido por Guénon fue Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947), quien, paralelamente a sus eminentes cualidades y a sus talentos personales, tuvo el mérito de descubrir en un momento relativamente tardío de su vida el punto de vista tradicional, tal como había sido expuesto, de forma tan amplia y precisa, en los libros de Guénon, y de dejarse convencer perfectamente de su legitimidad y autenticidad[2].

Es importante señalar que los escritos de Guénon, aunque de una importancia decisiva, son de carácter puramente teórico y no tienen la pretensión de tratar de la cuestión de la "realización". En otras palabras, su objeto es de modo general la "intelectualidad" (o la doctrina) y no directamente la "espiritualidad" (o el método).

Para la escuela tradicionalista, el sol salió con la aparición de la obra de Frithjof Schuon (nacido en Basilea en 1907 y fallecido en los Estados Unidos en 1998). Hace cuarenta años, un tomista inglés escribió acerca de él: "Su obra tiene la autoridad intrínseca de una inteligencia contemplativa"[3]. En época más reciente, un ilustre universitario norteamericano declaró: "En profundidad y amplitud, no tiene parangón en nuestro tiempo. No conozco a ningún pensador vivo que le sea comparable"[4]. T.S. Elliot emitió una opinión parecida cuando escribió en 1953 a propósito del primer libro de Schuon: "No he encontrado ningún libro sobre el estudio comparativo de las religiones de Oriente y Occidente más impresionante que éste".

Los primeros escritos de Frithjof Schuon aparecieron durante la segunda parte de la vida de Guénon. Hasta su muerte, Guénon se refirió a Schuon (por ejemplo, en la revista *Etudes Traditionnelles*) como "nuestro eminente colaborador". Schuon desarrolló con un vigor renovado la crítica penetrante e irrefutable del mundo moderno iniciada por Guénon y alcanzó cumbres insuperables en la manera en que expuso la verdad esencial –iluminadora y salvadora- que se encuentra en el corazón de todas las formas reveladas. Schuon ha dado a esta verdad supraformal el nombre de *religio perennis.* Este término, que no implica el rechazo de los términos similares de *philosophia perennis* y *sophia perennis,* sugiere sin embargo, una demensión suplementaria infaliblemente presente en sus escritos. Y es que la comprensión intelectual trae aparejada una responsabilidad espiritual, la inteligencia requiere un complemento de sinceridad y de fe, y el "ver" (en altura) implica el "creer" (en profundidad). En otras palabras, cuanto más vasta es nuestra percepción de la verdad esencial y salvadora, mayor es nuestra obligación de un esfuerzo de "realización" interior o espiritual.

---

[2] Existe traducción castellana de las siguientes obras de Coomaraswamy: *El tiempo y la eternidad*, Taurus, 1980; *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, 1980; *Sobre la doctrina tradicional del arte*, José J. de Olañeta, 1983; *Teoría medieval de la belleza*, José J. de Olañeta, 1987; *Buda y el evangelio del budismo*, Piados, 1994; *Hinduismo y budismo*, Piados, 1997; La danza de Shiva, Kairós. (Ed.).

[3] Bernard Kelly, en *Dominican Studies* (Londres), vol. 7, 1954.

[4] El profesor emérito Huston Smith, 1974.

La obra de Schuon se inicia con un estudio de conjunto, cuyo título mismo ya sirve para establecer sus fundamentos: *De l'Unité transcendante des religions.* En la lista de sus obras ulteriores se cuentan: *Language of the Self* (sobre el Hinduismo), *Images de l'Esprit* (sobre el Budismo y el Shinto), *Comprendre l'Islam, Castes et Races, Logique et Transcendance,* y más recientemente una gran recopilación de artículos filosóficos y espirituales titula *L'Esoterisme comme Principe et comme Voie*[5].

Volvamos ahora a Titus Burckhardt. Aunque nació en Florencia, Burckhardt procedía de una familia patricia de Basilea. Era sobrino nieto del célebre historiador del arte Jacob Burckhardt e hijo del escultor Carl Burckhardt. Era también un año más joven que Frithjof Schuon, y ambos pasaron juntos en Basilea sus primeros años escolares en la época de la Primera Guerra Mundial. Fue el inicio de una amistad íntima y de una unión intelectual y espiritual profundamente armoniosa que iba a durar toda su vida.

La principal exposición metafísica de Burckhardt, que proporciona un complemento admirable a la obra de Schuon, es la *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam*[6]. Este libro analiza de manera global y concisa la naturaleza del esoterismo como tal. Mediante una serie de definiciones lúcidas y sobrias, precisa lo que es el esoterismo y lo que no es, examina después las bases doctrinales del esoterismo islámico, o sufismo, y termina con una descripción inspirada de la «alquimia espiritual» o de la vía contemplativa que conduce a la realización interior. Esta obra establece a Burckhardt como el intérprete por excelencia, después de Schuon, de la doctrina intelectual y el método espiritual.

Burckhardt dedicó una gran parte de sus escritos a la cosmología tradicional, que percibía más bien como la «servidora» *(ancilla)* de la metafísica. Formuló sus principios en un artículo importante: «*Nature de la perspective cosmologique*», publicado en los *Etudes Traditionnelles* en 1948. Mucho más tarde trató sistemáticamente todo el campo de la cosmología -con referencias detalladas a las principales ramas de la ciencia moderna- en un tratado exhaustivo: «Cosmologie et science moderne»[7].

No sin relación con su interés por la cosmología, Burckhardt tenía una afinidad particular con las artes tradicionales y una comprensión profunda de la arquitectura, la iconografía y las demás formas del arte y la artesanía

---

[5] Existe traducción castellana de las siguientes obras de Schuon: *De la unidad trascendente de las religiones,* José J. de Olañeta (en preparación), *Castas y razas,* José J. de Olañeta, 1983; *Comprender el Islam,* José J. de Olañeta, 1987; *Miradas a los mundos antiguos,* José J. de Olañeta (en preparación); *Forma y sustancia en las religiones,* José J. de Olañeta, 1998; *El esoterismo como principio y como vía,* José J. de Olañeta (en preparación); *Tras las huellas de la religión perenne,* José J. de Olañeta, 1982; *Resumen de metafísica integral,* José J. de Olañeta, 1999; *Raíces de la condición humana,* José J. de Olañeta (en preparación); *Las perlas del peregrino,* José J. de Olañeta, 1990; *El sol emplumado,* José J. de Olañeta, 1992; *Tesoros del Budismo,* Piados, 1998; y diversos artículos en la revista *Cielo y Tierra* (Ed.).

[6] Para las traducciones castellanas de la obra de Titus Burckhardt, véase la Bibliografía al final de este volumen (Ed.).

[7] *Etudes Traditionnelles*, 1965; reproducido en *Science moderne et Sagesse traditionnelle,* Archè, Milán; Dervy, París, 1986.

tradicionales. Destacó en particular el modo en que estos últimos habían sido -y pueden serlo aún- aprovechados espiritualmente: como actividades u oficios que transmiten, en virtud de su simbolismo inherente, un mensaje doctrinal, y también como soportes de realización espiritual, en una palabra, como medios de gracia. *Ars sine scientia nihil.* Se trata de *scientia sacra* y de *ars sacra,* dos caras de la misma realidad. Es el ámbito, en el seno de las diferentes civilizaciones tradicionales, de las iniciaciones artesanales, por ejemplo, en lo que concierne a la Edad Media, el ámbito de la masonería operativa y de la alquimia. La obra principal de Burckhardt en lo tocante a la cosmología fue su libro *Alchemie, Sinn und Weltbild,* luminosa presentación de la alquimia como expresión de una psicología espiritual y como soporte intelectual y simbólico de la contemplación y la realización.

En el terreno del arte, la obra principal de Burckhardt es su libro *Principes et méthodes de l'art sacré,* que contiene varios capítulos notables sobre la metafísica y la estética del Hinduismo, el Budismo, el Taoísmo, el Cristianismo y el Islam, y termina con unas notas concretas y prácticas sobre la situación contemporánea tituladas «Decadencia y renovación del arte cristiano». Un resumen de los elementos esenciales de esta obra fundamental apareció por primera vez en *The Unanimous Tradition,* recopilación de artículos de autores tradicionalistas presentada por Ranjit Fernando[8].

Durante los años cincuenta y sesenta, Burckhardt fue director artístico de la editorial Urs Graf de Olten, cerca de Basilea. Durante este período, su principal actividad fue la preparación y la publicación de toda una serie de facsímiles de bellos manuscritos iluminados de la Edad Media, en particular los primeros manuscritos célticos del Evangelio, como el Libro de Kells y el Libro de Durrow (del Trinity College de Dublín), y el Libro de Lindisfarne (de la British Library de Londres). Fue una labor de pionero de la más alta calidad, al mismo tiempo que un éxito insigne en el campo de la edición que tuvo inmediatamente una acogida favorable tanto por parte de los expertos como del gran público.

Su magnífica edición de un facsímil del libro de Kells proporcionó a Burckhardt un encuentro inolvidable con el papa Pío XII. Las Ediciones Urs Graf deseaban obsequiar con un ejemplar de la obra a la santa y principesca persona del Papa, y se decidió que nadie estaba mejor cualificado para hacerlo que el director artístico Burckhardt. A los ojos del Papa, Burckhardt era aparentemente un gentilhombre protestante de Basilea. El Papa le concedió una audiencia privada en su residencia de verano de Castelgandolfo. Cuando, en la sala de audiencias, apareció de pronto la silueta vestida de blanco del Papa, éste se acercó amablemente a su visitante y le dijo en alemán: *Sie sind also Herr Burckhardt?* («Entonces, ¿usted es el señor Burckhardt?»). Este se inclinó, y cuando el Papa le ofreció su mano con el anillo del pescador, Burckhardt la tomó respetuosamente en la suya. Sin embargo, como no-católico que era, no besó el anillo (como es de costumbre entre los católicos), sino los dedos del Papa. «Cosa que el Papa permitió sonriendo», añade Burckhardt.

---

[8] Institute of Traditional Studies, Colombo, Ceilán.

Durante unos momentos, los dos hombres conversaron sobre la Edad de las Tinieblas y sobre aquellos manuscritos de los Evangelios de insuperable belleza que habían sido producidos con tanto amor y tanto arte. Al final de la audiencia, el Papa dio su bendición: «Desde el fondo del corazón, le bendigo, a usted, a su familia, a sus colegas y a sus amigos».

Durante los años pasados en las Ediciones Urs Graf, Burckhardt dirigió la publicación de la colección «Lugares del Espíritu» *(Stätten des Geistes).* Se trata de estudios históricos y espirituales que tienen por objeto las manifestaciones de lo sagrado en las grandes civilizaciones, entre ellas el Monte Athos, la Irlanda céltica, el Sinaí, Constantinopla y otros lugares. Burckhardt contribuyó personalmente a la colección con los libros *Siena, Stadt der Jungfrau, Chartres und die Geburt der Kathedrale y Fes, Stadt des Islams (Siena, ciudad de la Virgen, Chartres y el nacimiento de la catedral y Fez, ciudad del Islam).*

Siena es una descripción emocionante de la grandeza, y finalmente la decadencia, de una ciudad cristiana que, desde el punto de vista arquitectónico, es todavía hoy una especie de joya gótica. La parte más interesante de la obra es, sin embargo, la historia de sus santos. Burckhardt dedica un buen número de páginas a santa Catalina de Siena (que nunca dudó en reprender al papa de su tiempo cuando lo juzgó necesario) y a san Bernardino de Siena (que fue uno de los católicos más célebres entre los que practicaron la invocación del Santo Nombre y predicaron al pueblo la doctrina del poder salvador de este Nombre). *Chartres* es la historia del «idealismo» religioso (en el mejor sentido del término), el que sostuvo la concepción y la realización concreta de las catedrales de la Edad Media, testigos imborrables de una época de fe a través de los siglos humanistas posteriores. En *Chartres,* Burckhardt expone con sutileza no sólo el contenido intelectual y espiritual del románico y el gótico como tales, sino también diferentes matices y expresiones del románico. Es un ejemplo perfecto de lo que es el discernimiento intelectual.

Una de las obras maestras de Burckhardt es sin duda alguna su libro *Fez, ciudad del Islam.* Durante su juventud, en los años treinta, Burckhardt pasó varios años en Marruecos, donde contrajo lazos de amistad íntima con varios representantes notables del patrimonio espiritual magrebí todavía subsistente. Fue con toda evidencia un período de formación en su vida, y una gran parte de su mensaje y de su estilo posteriores tiene su origen en esos primeros años. A partir de aquella época puso por escrito una gran parte de su experiencia, sin publicarla entonces, y sólo a finales de los años cincuenta estos escritos y estas experiencias maduraron en un libro definitivo y magistral. En *Fez, ciudad del Islam,* Burckhardt cuenta la historia de un pueblo y de su religión, historia que a menudo fue violenta, a menudo heroica, y a veces santa. A lo largo de toda esta historia corre la trama de la piedad y la civilización islámicas, que Titus Burckhardt describe con conocimiento seguro y pleno, al tiempo que relata muchas enseñanzas, parábolas y milagros de los santos de los siglos pasados y presenta no sólo las artes y la artesanía de la civilización islámica, sino también sus ciencias «aristotélicas» y sus métodos administrativos.

Hay mucho que aprender en materia de gobierno de los hombres y las sociedades en la exposición clarividente que hace Burckhardt de los principios que subyacen tras las vicisitudes dinásticas y tribales, con sus fracasos y sus éxitos.

En un espíritu próximo a *Fez,* otra obra de madurez de Burckhardt es su libro *La civilización hispano-árabe (Die maurische Kultur in Spanien).* Como siempre, es un libro impregnado de verdad y de belleza, de ciencia y de arte, de piedad y de cultura tradicional. Aquí, como en sus otros libros, se trata del carácter novelesco, caballeresco, poético y verídico de la vida premoderna.

Durante sus primeros años en Marruecos, Burckhardt se sumergió en el estudio de la lengua árabe y asimiló los clásicos del sufismo en su texto original. En los últimos años de su vida iba a compartir estos tesoros con un amplio público con sus traducciones de Ibn'Arabî[9] y de Jîlîl[10]. Uno de sus trabajos más importantes a este respecto fue su traducción de las cartas espirituales del célebre Shayj marroquí Mulay al-'Arabî ad-Darqâwi[11]. Estas cartas, preciosa colección de consejos prácticos, constituyen un clásico de la espiritualidad.

La última gran obra de Burckhardt fue su importante monografía *L'Art de d'Islam.* En ella se nos presentan los principios intelectuales y la función espiritual de la creación artística -ilustrados aquí en sus formas islámicas- de forma clara y magnífica. Con este bello volumen se cierra el admirable corpus literario de Titus Burckhardt.

La recopilación póstuma que proponemos al lector en las páginas que siguen comprende prácticamente todos los artículos de Titus Burckhardt (publicados bien en revistas francesas, o bien en revistas alemanas) que no han aparecido en las recopilaciones anteriores *(Símbolos, Ciencia moderna y Sabiduría tradicional y Ensayos sobre el conocimiento sagrado).* Llamamos la atención del lector sobre la bibliografía (que aparece en apéndice a este volumen) en la que se encuentran los detalles de todas las publicaciones, originales y en traducción, de Titus Burckhardt.

WILLIAM STODDART

---

[9] *La Sagesse des Prophètes* (Fuûs al-Hikam), Albin Michel, París, 1955.
[10] *De l'Homme Universel* (Al-Insân al-Kamil), Derain, Lyon, 1953.
[11] *Lettres d'un Maître Soufi,* Archè, Milán; Dervy, París, 1978.

I

CONTRA TEILHARD DE CHARDIN

El ESPÍRITU, o INTELECTO, humano posee la capacidad de trascender las contingencias biológicas, de ver las cosas objetiva y esencialmente, y de formular juicio. Teilhard de Chardin confunde la facultad cerebral con la facultad que podemos denominar "noética". El *Nous* (= Intelecto = Espíritu) no es reducible a la sola actividad del cerebro; el cerebro "va a tientas" hacia el conocimiento, mientras que el Intelecto resuelve y conoce directamente. La facultad verdaderamente intelectual –que consiste en distinguir lo verdadero de lo falso, en operar el discernimiento entre lo Absoluto y lo relativo- es con respecto al plano biológico lo que la línea vertical es a la línea horizontal, metafóricamente hablando: pertenece a una dimensión ontológica enteramente diferente. Y precisamente porque lleva en sí mismo esta dimensión, el hombre no puede ser solamente un fenómeno biológico transitorio; al contrario, en este mundo físico y terrestre, él es un centro absoluto. Esta centralidad se revela también por el don del lenguaje, que sólo pertenece al ser humano y que, precisamente, presupone la facultad de objetivar las cosas, de situarse más allá y por encima de las apariencias.

El carácter absoluto del estado humano y de la forma que reviste en esta tierra se encuentra confirmado por la doctrina de la Encarnación del Verbo Divino, doctrina que pierde toda significación en el sistema de Teilhard. Si es cierto que el hombre posee fundamentalmente la capacidad de conocer a Dios, si, en otras palabras, el cumplimiento de la función que es la suya por definición es realmente una vía que lleva a Dios, se sigue lógicamente que la aparición de un superhombre en la tierra no tiene ninguna justificación. Semejante criatura sería un pleonasmo.

¡Pobres santos! ¡Han venido un millón de años antes de lo debido! Ni uno solo, sin embargo, habría aceptado nunca la idea de que se pueda llegar a Dios en el plano biológico, o por la vía de una investigación científica colectiva.

Según el sistema teilhardiano, la facultad "noética" del hombre está ligada a su génesis biológica, no como el ojo está en relación con las demás partes del cuerpo humano, sino más bien como una fase de un desarrollo está en relación con el desarrollo tomado en su conjunto, lo que no es en absoluto lo mismo. El ojo puede ver los otros miembros y órganos, aunque sea en un espejo, pero el simple fragmento no puede tener conocimiento del todo del que emana. Esto ya lo había establecido Aristóteles: quien afirme que toda cosa está en un estado de flujo no podrá nunca demostrar esta afirmación por la sencilla razón de que esta última no puede apoyarse en nada que esté fuera de ese flujo; hay, por lo tanto, contradicción interna.

Una declaración doctrinal que se refiera no a la metafísica, sino a un dogma o bien a una cuestión moral, puede ser perfectamente válida en el

marco de una religión determinada, sin que por ello sea necesariamente válida en el marco de otra religión. Pero esto no se aplica a Teilhard de Chardin; su tesis sobre el origen del hombre se opone no sólo a la forma y el espíritu de la doctrina cristiana, sino también a toda la sabiduría tradicional. Digamos simplemente que esta tesis es falsa y que no expresa la menor partícula de verdad trascendente. ¿Cómo podría hacerlo, por lo demás, si rechaza la noción misma de verdad?: según Teilhard de Chardin, la inteligencia misma, incluido lo que hay de más profundo y de implícitamente divino en ella, está sometida a la ley de cambio; evoluciona, paralelamente a la supuesta evolución de la materia, de tal modo que no puede tener un contenido fijo e inmutable; el intelecto humano, siempre según Teilhard, está enteramente "en devenir". Es aquí, por otra parte, donde la tesis teilhardina se contradice a sí misma, pues si la inteligencia humana no tiene existencia fuera de la materia, la cual está en un proceso de transformación progresiva desde la edad de los primeros moluscos, ¿cómo podría, pues, el hombre, ese ser "medio desarrollado", abarcar con la mirada la totalidad del movimiento que lo lleva hacia delante? ¿Cómo lo que es esencialmente impermanente podría figurarse la naturaleza de la permanencia? Este único argumento debería bastar para echar por tierra la tesis teilhardiana. Queda por expolicar por qué esta tesis ha tenido tanto éxito.

El hombre medio de nuestra época "cree" ante todo en la ciencia –la ciencia que ha producido la cirugía y la industria modernas- , y esta fe constituye prácticamente toda su religión. Si al mismo tiempo se considera cristiano, estas dos "religiones" entrarán en conflicto en el interior de su alma, y este conflicto provoca una crisis latente que exige una solución. Teilhard pudo dar la ilusión de aportar esta solución. Él "reconcilia los opuestos", pero no, como debería hacerlo, operando una distinción entre niveles de realidad diferentes, por una parte el de la ciencia, que es exacta en su plano, pero necesariamente fragmentaria y condicional, y por otra el de la fe, que está ligado a certezas externas. No, Teilhard crea una confusión inextricable entre esos dos niveles: da a la ciencia empírica un carácter de certeza absoluta, que no tiene ni puede tener, y proyecta en Dios mismo la idea de progreso.

Además, aduce la teoría de la transformación de las especies como si se tratara de un hecho probado, mientras que no es más que una simple hipótesis, como lo admiten, por otra parte, la mayoría de sus partidarios serios; de hecho, nunca se ha presentado ninguna prueba válida de esta teoría, y si a pesar de todo permanece en vigor es porque los espíritus modernos no pueden concebir otra cosa que una génesis situada en el tiempo. La génesis "vertical" de las formas particulares de la vida, a partir de los grados supraformales y anímicos de la existencia, supera simplemente su horizonte intelectual. Sin embargo, la honradez científica exige diferenciar entre la prueba y la hipótesis, y que no se construya, como lo hace Teilhard, toda una filosofía –y, de hecho, una pseudorreligión- sobre una base enteramente conjetural.

No es en absoluto fortuito que Teilhard se dejara engañar por la famosa superchería de Piltdown –el *Eoanthropos* de triste memoria- y que fuera uno de los inventores del no menos quimérico "Sinántropo" de Chu-Ku-Tien.

Pero el aspecto más perverso y más grotesco del teilhardismo es el hecho de que se vea obligado a considerar a los profetas y los sabios de antaño como seres mentalmente “subdesarrollados”: ¿acaso no están un poco más cerca del mono que el hombre moderno? Es verdad que, en este aspecto, la tesis de Teilhard de Chardin no tiene nada de original. Su única innovación es la de ser un caballo de Troya destinado a introducir el materialismo y el progresismo en el seno mismo de la religión.

II

DOS EJEMPLOS DE SIMBOLISMO CRISTIANO

El Cofre de madera

A causa de su forma geométrica, con seis lados planos, que posee en común con el arca, la casa y el ataúd, el cofre (tradicionalmente tallado en una sola pieza de madera), es visto en la sabiduría tradicional de todos los pueblos como un símbolo de la tierra –no de la tierra en sentido geográfico, sino en un sentido transpuesto, la "tierra" entendida como un grado de manifestación (el estado terrestre), que sostiene o contiene la vida, al igual que el cofre encierra objetos preciosos y que, semejante al arca, flota sobre la profundidad de las aguas-. Existe una oposición simétrica entre el símbolo de la cruz tridimensional, con seis brazos, que representa el mundo en cuanto irradia hacia el exterior a partir de un centro, y el del cofre sagrado, que en su forma de hexaedro, semejante a un cristal, simboliza el estadio acabado de la creación.

Las gárgolas

No cabe ninguna duda de que las máscaras grotescas que se encuentran en los muros exteriores de las iglesias románicas fueron colocadas en ellos como instrumentos de exorcismo contra los espíritus impuros. El modo en que pueden actuar tales máscaras conjuratorias se comprende fácilmente: imaginemos a un hombre que se acerca a un santuario y se esfuerza por elevar su espíritu hacia lo divino; inmediatamente, los bajos fondos de su psiquismo, por una reacción natural del alma, tendrán tendencia a subir y a intentar invadir sus pensamientos, con una multitud de apariencias. Si, en ese momento preciso, la mirada del hombre se detiene en una máscara que representa, con una grosería bien reconocible, toda su avidez, su pasividad y su concupiscencia, estará en condiciones de considerarlas objetivamente y de reírse de ellas. Es así como el espíritu impuro se ve exorcizado y obligado a huir.

Estas máscaras de piedra contribuyen, pues, a desenmascarar el alma, pero según un proceso diametralmente opuesto al del psicoanálisis moderno. En el marco de éste, el individuo aquejado de impulsos dudosos es invitado a aceptar sus complejos como un aspecto de sí mismo. Por el contrario, el hombre medieval, despertado por ese exorcismo, considera al intruso como un enemigo del exterior, un impulso independiente de él mismo y que, a semejanza de una enfermedad, ha intentado implantársele, y que le habrá bastado identificar claramente para liberarse de él. En efecto, según la doctrina de la Iglesia, el diablo no puede soportar la verdad.

III

EL MENSAJE TEOLÓGICO DE LOS ICONOS RUSOS

El arte de los iconos es un arte sagrado en el sentido pleno del término: se nutre enteramente de la verdad espiritual, a la que ofrece una expresión pictórica. Por eso a menudo es juzgado de forma inadecuada y errónea cuando se enfoca desde un punto de vista exterior, con criterios tomados del arte profano y puramente humano.

La mayoría de los estudios sobre el arte dan preponderancia al desarrollo histórico; analizan el juego de las influencias étnicas y geográficas e intentan explicar el arte en sí mismo por medio de esas influencias, al tiempo que sólo conceden un papel secundario al contenido intelectual de la representación pictórica. En el arte de los iconos, sin embargo, el criterio de la forma es el contenido. El carácter propiamente doctrinal de este arte determina no sólo la iconografía, sino también su forma artística y su estilo general. Es así por el hecho de que el sentido de un icono toca a un centro que está tan cerca de la esencia humana que determina virtualmente todos los aspectos de la obra de arte, desde sus elementos didácticos hasta los imponderables de la inspiración artística.

No ocurre lo mismo en el arte profano, en el que el tema de un cuadro sólo está ahí para ofrecer al artista una ocasión de expresar su genio particular, que puede ser de un valor más decisivo que el tema elegido y cuya riqueza proviene de otra fuente.

Es por su contenido por lo que un arte sagrado tiene acceso a una fuente viva y verdaderamente inagotable. Por eso está en su naturaleza el hecho de permanecer fiel a sí mismo, aún cuando un determinado artista particular no tenga una conciencia total de la profundidad espiritual de un tema dado y no beba, pues, directamente de esa fuente de santidad, sino que se limite a transmitir una parte más o menos grande de la luz vehiculada en las formas sagradas, sancionadas por la Tradición.

El icono es esencialmente inmutable; los cambios de estilo nacen del encuentro entre el espíritu intemporal de la tradición y las circunstancias ligadas a la época y al lugar. Estos cambios, por lo demás, ocasionan simplemente un despliegue de diversas potencialidades que se encuentran en estado latente en la naturaleza del propio icono. Como ha dicho acertadamente Leonid Ouspensky, Bizancio llevó la teología a cierto punto de perfección mediante el lenguaje, y Rusia ha hecho lo mismo mediante las imágenes.

Nada puede ser más presuntuoso que el deseo de reemplazar la sabiduría tradicional por el punto de vista de la psicología moderna, cosa que aquí está fuera de lugar. Sería tan vano querer captar el contenido espiritual de la belleza como explicar su naturaleza partiendo de una perspectiva únicamente psicológica.

IV

SER CONSERVADOR

Si se dejan de lado todas las implicaciones políticas que posee este término, el "conservador" es ante todo alguien que se esfuerza por "conservar". Para determinar si tal actitud es acertada o errónea, basta considerar lo que se intenta conservar. Si las estructuras sociales que se defiende –y, por otra parte, siempre se trata de esto- están en conformidad con la finalidad más alta de la vida humana y corresponden a las necesidades profundas del hombre, ¿por qué esas estructuras sociales no habrían de ser tan buenas, e incluso mejores, que todas las innovaciones que el transcurso del tiempo puede aportar? Parece normal seguir un razonamiento como éste, pero el hombre contemporáneo ya no razona normalmente. Incluso cuando no desprecia sistemáticamente el pasado y no pone todas sus esperanzas únicamente en el progreso técnico para mejorar la suerte de la humanidad, tiene generalmente un prejuicio contra toda actitud conservadora. Pues, de hecho, ya tenga conciencia de ello o no, está influido por la tesis materialista según la cual toda forma de "conservadurismo" va contra el principio de cambio inherente a la vida y conduce al "estancamiento".

El estado de penuria en que se encuentra hoy el conjunto de los pueblos que no han seguido el tren del progreso técnico parece confirmar esta tesis; en realidad, se omite observar que aquí hay una incitación a un desarrollo cada vez mayor, más que una explicación de los hechos. La idea de que todo deba ser arrastrado en este cambio constante es un dogma moderno, que tiende a imponerse de forma absoluta en el espíritu de nuestros contemporáneos. Se oye proclamar en un tono perentorio, incluso por parte de los que se consideran cristianos, que el hombre mismo está incluido en esa evolución general; y no sólo desde el punto de vista de los sentimientos, de los juicios que están efectivamente influidos por nuestro entorno, sino también de la propia naturaleza humana, la cual, según ellos, está sometida a la ley universal del cambio.

Existe la idea familiar de que el hombre está en curso de evolución y debe evolucionar hacia una especie superior; el hombre del siglo veinte, por consiguiente, es, según esto, diferente del hombre de las épocas pasadas. En todo esto se pierde de vista esta verdad esencial, proclamada por todas las religiones, a saber, que el hombre es el hombre, y no sólo un animal entre los demás, por el solo hecho de que lleva en sí mismo un centro espiritual que no está sometido al principio cósmico del cambio. En ausencia de este centro espiritual, que es la fuente de nuestras capacidades de razonamiento –y que, por tanto, se puede definir como el órgano espiritual que vehicula el sentido de la verdad-, no seríamos siquiera capaces de constatar el cambio que se opera en el mundo que nos rodea. En efecto, como lo enuncia Aristóteles, los que declaran que todo, incluida la verdad, se encuentra en un estado de flujo perpetuo se condenan a la contradicción interna: si nada resiste a ese flujo incesante, ¿sobre qué base pueden, pues, formular un juicio válido?

Aquí, sin duda es necesario recordar que el centro espiritual del ser humano es mucho más que la sola *psique,* la cual está sometida a los instintos y a las impresiones de toda clase, y que asimismo es muy superior al pensamiento racional. Hay en el ser humano algo que lo enlaza con lo Eterno y que se encuentra precisamente en el punto en que "la luz que ilumina a todo hombre que viene al mundo" (Juan 1,9) se refleja en el plano de nuestras facultades psíquicas y físicas.

Si bien este "núcleo" inmutable del corazón del hombre no puede ser percibido directamente –del mismo modo que no se puede captar el punto sin dimensiones del centro de un circulo-, se sabe sin embargo por qué vías es posible acercarse a él. Semejantes a los radios que convergen hacia el centro de la rueda, estas vías de acceso constituyen la base inmutable de todas las tradiciones espirituales. Tomadas como reglas normativas para la acción, y para las estructuras sociales que se conciben en función del centro espiritual del hombre, estas vías constituyen igualmente la base de toda actitud conservadora auténtica; tanto es así que el deseo de conservar ciertas estructuras sociales sólo tiene sentido si estas últimas se fundamentan en el centro inmutable de la condición humana. Esta condición, por lo demás, determina igualmente su capacidad para mantenerse a lo largo del tiempo.

En una cultura que, desde su misma fundación, y en virtud de sus orígenes sagrados, está orientada hacia ese centro espiritual, y por ello mismo hacia el orden eterno, la cuestión del valor, o de la justificación, de la actitud conservadora ni siquiera se plantea. No existe, por otra parte, ninguna palabra para definir este concepto, de tan evidente que es. En una sociedad cristiana se es cristiano, al igual que se es musulmán en una sociedad islámica, budista en una sociedad budista, y así sucesivamente. Sin lo cual no se puede pertenecer a estas sociedades respectivas, ni tomar parte en su funcionamiento; uno sólo podría mantenerse aislado, o bien oponérseles de modo secreto y disimulado.

Este tipo de culturas viven en función de una energía espiritual que pone su sello en todas las formas, desde las más altas hasta las más mínimas; es así como estas culturas son verdaderamente fecundas y creativas. Al mismo tiempo, estas culturas necesitan fuerzas de conservación, sin las cuales su organización no tardaría en disolverse. Basta, por lo demás, que este tipo de sociedad tradicional sea más o menos coherente y homogénea para que la fe, la fidelidad a lo sagrado y una actitud "conservante" o conservadora se reflejen unas en otras como una serie de círculos concéntricos.

La actitud llamada conservadora sólo se vuelve problemática a partir del momento en que el orden social ya no está determinado por el orden eterno de las cosas, como es el caso en la Europa de los tiempos modernos. La cuestión que se plantea entonces es la de saber qué fragmentos o vestigios del orden tradicional, que antaño englobaba todos los ámbitos, merecen ser preservados prioritariamente para tal o cual ámbito de la vida colectiva. En cada fase histórica de una sociedad (y estas fases se suceden ahora a un ritmo cada vez más rápido), los prototipos originales se vuelven a encontrar en un grado o en otro.

Aún cuando el orden primordial esté destruido, quedan de él, sin embargo, ciertos elementos que conservan una relativa eficacia. Después de cada ruptura con el orden antiguo se establece un equilibrio nuevo, por muy fragmentario e incierto que sea. Ciertos valores esenciales se han perdido irremediablemente en el camino, mientras que otros, más secundarios al principio, se ven situados en primer plano. Si se quiere evitar que incluso estos últimos se pierdan a su vez, vale más conservar el equilibrio existente que volver a ponerlo todo en cuestión en un intento arriesgado de efectuar una renovación total.

Cuando la alternativa se presenta concretamente en la Historia, la palabra "conservador" hace su aparición. En Europa hizo fortuna por primera vez en la época de las guerras napoleónicas. Este término está definitivamente marcado por el dilema que lleva en sí intrínsecamente. El «conservador» siempre es sospechoso de querer preservar solamente sus privilegios, por modestos que sean. En estas condiciones, la cuestión de saber si lo que se quiere conservar vale o no la pena está viciada de entrada. Y sin embargo: ¿por qué habría que excluir que las ventajas privadas de tal o cual grupo coincidieran con la justicia? ¿Y por qué determinadas jerarquías y obligaciones sociales no podrían ser fuente de buena inteligencia entre los individuos?

La manera en que razonan nuestros contemporáneos demuestra claramente que la inteligencia profunda tiene muy pocas posibilidades de desarrollarse a falta de un medio favorable desde este punto de vista. Sólo muy escasos individuos -en general los que en su juventud han podido conocer algunos recuerdos del orden antiguo, o los que han tenido la ocasión de entrar en contacto con una cultura todavía tradicional en Oriente- son capaces de imaginar la felicidad y la paz interior que puede conferir un orden social jerarquizado de acuerdo con las vocaciones naturales y las funciones espirituales. Y todavía hay que añadir que procura estos beneficios no sólo a la élite dominante, sino también a las clases trabajadoras.

Dicho esto, no hay ninguna sociedad humana, por muy justa que sea globalmente, que no contenga males relativos. Sin embargo, hay un medio seguro y fácil de determinar si tal o cual orden social ofrece o no la felicidad a la mayoría de sus miembros: la consideración de los objetos de arte y de todos los productos artesanales, que no sólo tienen una vocación utilitaria, sino que manifiestan cierto gozo creativo. Una cultura en la que las artes son privilegio exclusivo de una clase particularmente educada, de modo que ya no se encuentra en ella arte popular o un lenguaje artístico que pueda ser comprendido por todos, es un fracaso completo desde este punto de vista. El éxito extrínseco de una profesión se mide por los beneficios que garantiza; pero su éxito intrínseco reside en su capacidad para recordar al hombre su verdadera naturaleza, querida por Dios. A este respecto, éxito extrínseco y éxito intrínseco no coinciden siempre. Labrar la tierra, rezar para que llueva, crear objetos útiles y formas inteligibles a partir de las materias primas que ofrece la naturaleza, compensar la indigencia de unos con el exceso de riqueza de otros, reinar estando dispuesto a sacrificar la propia vida por aquellos sobre quienes se reina, enseñar por amor a la Verdad: he aquí algunas de esas

ocupaciones tradicionales que llevan en sí mismas su propia recompensa. Uno tiene derecho a preguntarse si el «progreso» las ha promovido o rebajado.

En nuestros días son numerosos los que piensan que el hombre realiza su verdadero destino en el trabajo, manejando una máquina. No: su destino verdadero e integral, el hombre lo realiza cuando reza e invoca la bendición divina, cuando dirige y combate, siembra y cosecha, sirve y obedece. He aquí lo que conviene a la naturaleza humana.

Cuando la urbanización que tiende a caracterizar a la vida moderna exige que el sacerdote se despoje de los signos exteriores de su función y se ponga a imitar tanto como sea posible el modo de vida de los laicos, tenemos ahí una prueba de que esta mentalidad urbana ha perdido de vista la verdadera naturaleza del hombre. En efecto, percibir al hombre en el sacerdote equivale a reconocer que la naturaleza humana, en su fondo, se revela infinitamente mejor en la dignidad sacerdotal que en la condición del hombre «corriente». Toda cultura teocéntrica reconoce una jerarquía más o menos explícita de clases, o «castas», sociales. Esto no quiere decir que esa cultura vea al hombre como un fragmento aislado que sólo puede alcanzar su plenitud en el marco de una comunidad. Al contrario, esto significa que la naturaleza humana como tal es con mucho demasiado rica para que todo el mundo, en todo momento, pueda realizar todas sus diferentes facetas. La perfección humana no reside en la suma de todas estas facetas, o funciones, sino más bien en su quintaesencia. Si ha habido sociedades fuertemente jerarquizadas que han podido mantenerse durante milenios, esto no se explica por la pasividad de los pueblos ni por el poder de los soberanos, sino por el hecho de que ese orden social correspondía a la naturaleza humana.

Existe un error muy difundido según el cual la clase más naturalmente conservadora es la burguesía. Ahora bien, esta última se identifica en el origen con la cultura de las ciudades, en las que, desde hace quinientos años, han nacido todas las revoluciones. Es cierto, sin embargo, que la burguesía, sobre todo después de la Revolución francesa, ha desempeñado a menudo un papel conservador, e incluso, a veces, ha adoptado ciertos ideales aristocráticos, aunque no sin explotarlos en su provecho, lo que ha tenido como consecuencia su gradual falsificación. En el seno de la burguesía hubo igualmente individuos cuyo conservadurismo descansaba en bases inteligentes, pero siempre fueron una minoría, y esto desde el principio.

El campesino, en cambio, es generalmente conservador; lo es, si puede decirse así, por experiencia, pues él sabe -pero ¿cuántos lo saben todavía?- que la vida de la naturaleza depende de la renovación constante de innumerables fuerzas estrechamente vinculadas unas con otras y que deben mantenerse en equilibrio. Y no se puede tocar un solo componente de este equilibrio sin provocar el hundimiento de todo el conjunto. Basta desviar el curso de un río para modificar la flora de una región entera o para eliminar una especie animal, lo que dará lugar inmediatamente a la proliferación catastrófica de otra especie. El campesino no cree que la lluvia y el buen tiempo puedan crearse a voluntad.

De todo esto no hay que concluir que el punto de vista conservador esté ligado ante todo al sedentarismo y a la vinculación a una tierra: está demostrado que nadie en el mundo es más conservador que los nómadas. En el viaje perpetuo que es su vida, el nómada se dedica a preservar el patrimonio que constituyen su lengua y sus costumbres; resiste con pleno conocimiento de causa a la erosión del tiempo, pues ser conservador no significa ser pasivo, ni mucho menos.

Se trata de un signo eminente de nobleza; el nómada, en esto, se parece al aristócrata, o, más exactamente, la nobleza inherente a la casta guerrera tiene muchos puntos comunes con el alma del nómada. Por otro lado, la experiencia de una aristocracia que no ha sido corrompida por la vida de corte o por las costumbres urbanas, sino que ha permanecido próxima a la tierra, se parece al tipo campesino descrito más arriba, con la diferencia de que el noble del campo siempre tiene un territorio y un entorno humano más vastos que el simple campesino. Cuando la aristocracia es consciente, por herencia y por educación, de la unidad esencial de las fuerzas de la naturaleza y las potencias del alma, posee una superioridad que no se puede adquirir de ninguna otra manera. Y quien se sabe dotado de una auténtica superioridad tiene derecho a ejercerla, exactamente igual que quien ha alcanzado la maestría total de un arte tiene derecho a poner su propio juicio por encima del juicio de los ignorantes.

Debe quedar bien claro, sin embargo, que la posición predominante de la aristocracia está ligada a dos condiciones, una natural y la otra ética: la condición natural es que, en el seno de una misma tribu o familia, se puede esperar, por regla general, la transmisión hereditaria de ciertos dones y ciertas cualidades; la condición ética viene resumida en el dicho *nobleza obliga.* Cuanto más elevados son el rango social y los privilegios que le corresponden, más grandes serán los deberes y las responsabilidades. Inversamente, cuanto más bajo es el rango, más reducido es el poder y más limitados son los deberes; en lo más bajo de la escala se encuentran las personas completamente pasivas, que apenas tienen responsabilidades éticas. Si las cosas, en este terreno, no son siempre lo que deberían ser, no hay que buscar la causa principal de ello en la herencia natural, pues esta última funciona bastante bien como para garantizar indefinidamente la homogeneidad de una casta. Hay que buscar más bien la fuente de esa imperfección en la transgresión del principio moral mencionado más arriba, y que exige un justo equilibrio entre derechos y deberes.

Ningún sistema social puede impedir los abusos de poder; semejante sistema, si existiera, no sería humano, puesto que el hombre sólo es hombre si responde al mismo tiempo, y por su propia volición, a una vocación natural y a una vocación espiritual. El abuso de una autoridad hereditaria, por consiguiente, no prueba nada contra la validez del principio de la aristocracia. En cambio, la vocación ética de esta última queda demostrada enteramente con el ejemplo del pequeño número de aquellos que, cuando fueron despojados de sus privilegios ancestrales, no renunciaron por ello a la responsabilidad moral que habían heredado.

Numerosos son los países en los que la aristocracia ha perdido el poder a causa de su autoritarismo; pero la nobleza ha sido desposeída no tanto por su autoritarismo respecto a las clases inferiores como a causa de sus transgresiones tiránicas de la ley superior de la religión, su única base moral de legitimidad y la única capaz de templar con la misericordia la autoridad de los poderosos de este mundo.

Después del derrumbamiento no sólo de la jerarquía social, sino de casi todas las estructuras tradicionales, las personas que han conservado, con toda lucidez, una mentalidad conservadora ya no tienen nada a lo que agarrarse. Se encuentran aisladas en un mundo completamente esclavizado que hace alarde de libertad, que se jacta de ser rico y diverso mientras que su uniformidad lo aplasta todo. No se cesa de clamar que la humanidad está en la vía de un progreso continuo, que el ser humano, después de haber «evolucionado» durante millones de años, ha iniciado ahora una mutación decisiva que debe conducirle a su victoria final sobre las condiciones materiales de la vida. El conservador lúcido e inteligente está solo en medio de una multitud delirante, es el único que permanece despierto en medio de un pueblo de sonámbulos que toman su sueño por la realidad. Sabe, por experiencia y por discernimiento, que el hombre, a pesar de su obsesión por el cambio, sigue siendo el mismo, para lo mejor y para lo peor. Las preguntas fundamentales que plantea la condición humana siguen siendo las mismas; las respuestas a estas preguntas son conocidas desde la noche de los tiempos, y, en la medida en que el lenguaje humano puede expresarlas, han sido transmitidas, desde siempre, al hilo de las generaciones. Este legado precioso es lo que importa ante todo al conservador lúcido e inteligente.

Dado que en nuestros días casi todas las formas de vida tradicional han sido destruidas, el conservador no tiene sino raramente la ocasión de tomar parte en una tarea que posea, por su significado y su utilidad, un valor universal. Pero toda medalla tiene su reverso: la desaparición de las formas tradicionales nos pone a prueba y nos obliga a dar muestras de discernimiento. En cuanto a la confusión que reina a nuestro alrededor en el mundo, nos impone dejar de lado todos los accidentes para volvernos resueltamente hacia lo esencial.

V

EL SIMBOLISMO DEL AGUA

La economía moderna, a pesar de todos los conocimientos de que dispone, no ha querido considerar, desde hace mucho tiempo, una de las bases más importantes tanto de su propia existencia como de nuestra vida, a saber, la pureza del agua viva. Semejante olvido demuestra el carácter unilateral de su desarrollo, el cual, dejando aparte la cuestión del agua, es perjudicial para muchas otras cosas, y no de las menores, tales como el alma, o *psique.* Mientras el equilibrio de la Naturaleza permanece intacto, las aguas de la tierra se purifican permanentemente, en tanto que la ruptura de este equilibrio tiene como consecuencias la contaminación y la muerte. Por eso no es pura coincidencia si la "vida" de las aguas simboliza la "vida" del alma humana.

Cuando uno se pregunta qué podría sensibilizar a personas no demasiado marcadas por el espíritu científico respecto a la amenaza de la contaminación del agua, se ve enseguida que el sentido natural de la belleza, que nos permite distinguir a un árbol sano de otro enfermo, también debería poder funcionar en este caso como señal de alarma. Sin embargo, no ha ocurrido nada de eso, o muy poco. Esto se debe al hecho de que el hombre moderno separa no sólo lo «bello» de lo «útil», sino también lo «bello» de lo «real». Esta manera de pensar es como una escisión en la conciencia, y es difícil decir si es el efecto, o bien la causa, de ese estado de cosas que por una parte empuja al hombre a destruir, en una escala cada vez mayor, el equilibrio de la naturaleza, y por otra le empuja periódicamente a huir del mundo artificial que él crea con ello. Todavía no se habían visto nunca tan vastas concentraciones de edificios construidos con piedra, hormigón y hierro; todavía no se había visto nunca, tampoco, a las poblaciones urbanas, en masas igualmente enormes, huir periódicamente de sus casas para ir a redescubrir la naturaleza a la orilla del mar o a la montaña, esa misma Naturaleza que ellos mismos han rechazado de forma tan inexorable. Sería falso decir que, al ir a reencontrar la naturaleza, la gente sólo piensa en mantenerse psíquicamente en buena salud. Muchos, si no todos, buscan en ella al mismo tiempo un descanso del alma que sólo puede ofrecer una naturaleza todavía virgen, cuya armonía asegura la preservación de esa belleza que apacigua al alma y libera al espíritu de la carga de los raciocinios mentales. Y, sin embargo, las mismas personas que cuando están de vacaciones buscan, conscientemente o no, esa belleza natural, renegarán de ella como de un lujo «romántico» cada vez que suponga un obstáculo para sus intereses prácticos.

E1 individuo, con su intención buena o mala, no desempeña a este respecto más que un papel ínfimo: todo el mundo, en efecto, está bajo la presión de las fuerzas económicas, y la gente se disimula a sí misma las consecuencias destructivas de tal o cual desarrollo con una especie de autodefensa inconsciente. Pero, a largo plazo, semejante actitud conduce al desastre.

La belleza representa siempre un equilibrio de fuerzas, interior e inagotable, que sumerge nuestra alma y que no puede ser calculado ni producido de forma mecánica. El sentido de la belleza puede, pues, permitirnos tener una experiencia directa de estas fuerzas, antes incluso de que las percibamos de manera diferenciada por medio de la razón discursiva. En esto, por otra parte, reside una protección de nuestro bienestar físico y moral, cosa que no se puede olvidar impunemente.

Se podría objetar a esto que los hombres en todas las épocas han distinguido entre lo bello y lo útil; un bosquecillo podado siempre ha constituido un lujo, mientras que un bosque se consideraba generalmente desde un punto de vista utilitario. Se podría incluso argumentar que ha habido que esperar a la educación moderna para inculcar el deseo de proteger determinada porción de la naturaleza con una finalidad puramente estética. Y, sin embargo, en épocas lejanas existían también bosques sagrados, que el hacha del leñador no podía abatir. Su finalidad no era ni la explotación, en el sentido moderno del .término, ni el lujo. Belleza y realidad -dos atributos que el mundo moderno distingue espontáneamente- estaban, y siguen estando, para aquellos que tienen un punto de vista premoderno sobre lo sagrado, inseparablemente unidas. Todavía en nuestros días encontramos bosques sagrados en el Japón o la India, como existían antaño en la Europa precristiana; los citamos como un ejemplo entre otros de naturaleza sagrada, pues hay también montañas sagradas, así como elementos naturales que nos tocan de más cerca, tales como fuentes, ríos o lagos. Incluso en la civilización cristiana, que evitaba en general venerar estos diversos fenómenos de la naturaleza, existían, y existen aún, fuentes y lagos -por ejemplo, el pozo de Chartres y la fuente de Lourdes- que, por su conexión con acontecimientos milagrosos, han llegado a ser considerados sagrados.

Lo importante aquí no es que determinada montaña o fuente sea vista como sagrada, luego inviolable, sino más bien que un fenómeno particular sea invariablemente el ejemplo de todo un conjunto de cosas ligadas unas a otras, de un orden total de la naturaleza, que posee una importancia vital para una comunidad humana más o menos grande y que expresa una realidad superior, o sobrenatural. Así, para los antiguos germanos, el bosque era la base indispensable de su vida material, al mismo tiempo que tenía la función de santuario que acogía una presencia divina. Todo bosque poseía esta cualidad, y en este sentido era inviolable. No obstante, como el bosque también tenía fines utilitarios, ciertos bosques particulares se reservaban sólo para el ámbito sagrado; su función era recordar la inviolabilidad de principio y la importancia espiritual del bosque como tal. La vaca sagrada de los hindúes presenta un caso similar: en realidad, para ellos, toda criatura viviente es sagrada, es decir, inviolable y simbólica, pues según la doctrina hindú toda vida consciente participa del Espíritu divino. Como, sin embargo, es imposible evitar en toda circunstancia dar muerte a criaturas vivas, la ley de inviolabilidad se limitó prácticamente a algunas especies simbólicas, entre las cuales la vaca ocupa un lugar especial como encarnación de la misericordia maternal del cosmos.

A1 renunciar a abatir las vacas, los hindúes muestran su veneración, en principio, por toda vida; al mismo tiempo, protegen una de las bases más

fundamentales de su modo de vida, que durante milenios ha dependido de la agricultura y de la cría del ganado. Del mismo modo, las fuentes sagradas, tan numerosas en la Cristiandad medieval, llamaban la atención sobre el aspecto sagrado del agua como tal; recordaban que el agua es un símbolo de gracia, lo que aparece claramente en el simbolismo del bautismo. Lo sagrado se define por el temor reverencial del que es objeto: es el reflejo de un principio eterno, y por lo tanto indestructible; de ahí proviene directamente la inviolabilidad de la que goza.

Existen otros elementos que pueden revestir un aspecto sagrado, en función de la fe de un pueblo determinado y de su mentalidad hereditaria. Los cuatro elementos -tierra, agua, aire y fuego-, que constituyen los modos fundamentales de la manifestación sensible, están casi en todas partes -excepto en el mundo moderno y racionalista- impregnados de una cualidad sagrada. Desde este punto de vista, la tierra es ilimitada, el aire es inasible, el fuego es por naturaleza de una pureza inviolable. Sólo el agua es susceptible de ser ensuciada: por eso es objeto de una protección particular.

Aquí se imponen algunas observaciones en lo que respecta a los cuatro elementos: éstos no tienen evidentemente nada que ver con lo que se designa con el mismo término en la química moderna; como ya hemos dicho, los «elementos» en el sentido tradicional representan los modos de manifestación con los que la substancia de la que el mundo está creado se comunica a nuestros cinco sentidos: son respectivamente los modos sólido, líquido, volátil e ígneo. Existen, desde luego, otros líquidos aparte del agua, pero ninguno reviste para nosotros tal aspecto de pureza ni desempeña un papel tan importante para la preservación de la vida. Asimismo, el aire dista de ser el único gas de la naturaleza, pero es el único que podemos respirar.

Los cuatro elementos son, pues, los modos más simples de la materia en el orden cósmico. Transpuestos al microcosmo humano, son también la imagen más simple de nuestra alma, que, como tal, es inaprensible, pero cuyas características fundamentales se pueden comparar a los cuatro elementos. Es en esta perspectiva como san Francisco de Asís glorifica a Dios por los cuatro elementos, uno detrás de otro, en su famoso «Cántico al Sol». En lo que respecta al agua, escribe: «Alabado seas, Señor, por la Hermana Agua, que es muy útil y humilde, y preciosa y casta» (*Laudato si, o Signore, per sor acqua, la quale é molto utile ed umile e preziosa e casta*). Se podría tomar este verso por una simple alegoría poética, pero de hecho su sentido es mucho más profundo: la humildad y la castidad describen bien la cualidad del agua, que, en un río, se adapta a cualquier forma, sin por ello perder nada de su pureza. También aquí se encuentra una imagen del alma, que puede recibir toda clase de impresiones y plegarse a todas las formas al tiempo que permanece fiel a su esencia propia e indivisa. «E1 alma humana se parece al agua», pudo escribir Goethe, retomando así una analogía que se encuentra tanto en las Escrituras sagradas del Próximo Oriente como en las del Extremo Oriente. E1 alma se parece al agua, igual que el espíritu es comparable al viento o al aire.

Sería demasiado largo enumerar todos los mitos y costumbres en los que el agua aparece como una imagen o reflejo del alma. La idea de que el alma

puede reconocerse a sí misma contemplando el agua -encontrando en su juego la animación de la vida, en su inmovilidad un alivio, y en su transparencia, la pureza- quizá en ninguna parte está tan difundida como entre los japoneses. La vida japonesa en su conjunto, y en la medida en que todavía está determinada por la tradición, se halla penetrada de este sentido de pureza, simplicidad y docilidad que se encuentra prefigurado en el agua. Los japoneses acuden en peregrinación a ciertos saltos de agua famosos en su país y pueden pasar horas contemplando la superficie tranquila del estanque de un templo.

La historia del sabio chino Hsuyu -un tema que reaparece constantemente en la pintura japonesa- es reveladora: al enterarse de que el Emperador deseaba poner todo su reino en sus manos, huyó a las montañas y se lavó las orejas bajo un salto de agua. El pintor Harunobu lo representa con los rasgos alegóricos de una joven noble que en la soledad de las montañas se lava la oreja bajo un hilo de agua que cae verticalmente.

Para los hindúes, el agua como elemento vital se identifica con el Ganges, el cual, desde su fuente que brota en los Himalayas, la montaña de los Dioses, riega las llanuras más vastas y más pobladas de la India. El agua del Ganges se considera pura, desde su fuente hasta su estuario, y de hecho está preservada de toda polución por la arena fina que arrastra en su curso. A quien se baña en el Ganges con espíritu de arrepentimiento, todos sus pecados le son perdonados: la purificación interior encuentra aquí su soporte simbólico en la purificación exterior, la que procura el agua del río sagrado. Es como si esta agua lustral viniera del cielo, pues su origen en los hielos eternos del «techo del mundo» simboliza el origen celestial de la gracia divina, la cual, en cuanto «agua viva», encuentra su fuente en la Paz inmutable y eterna. En este caso, y en los ritos comparables que encontramos en otras religiones o en otros pueblos, la correspondencia entre el agua y el alma ayuda a ésta a purificarse, o más exactamente a recobrar su pureza original y esencial.

Así, el agua simboliza el alma. Desde otro punto de vista -pero de un modo análogo- simboliza la *materia prima* del macrocosmo. En efecto, al igual que el agua encierra en sí, en el estado de puras posibilidades, la totalidad de las formas que puede tomar en su fluir y en sus surgimientos, también la *materia prima* contiene todas las formas del mundo en el estado indiferenciado.

En el relato bíblico de la creación, se dice que en el origen, antes de que la Tierra fuese creada, el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas; en las Escrituras hindúes se puede leer que todos los habitantes de la tierra han nacido del océano primordial. El «agua», en estos mitos, no se debe entender en el sentido literal; sin embargo, la imagen que estos relatos cosmogónicos evocan en nuestro espíritu es una imagen exacta a su manera, y lo más adecuada posible, pues nada puede traducir mejor que el agua la unidad indiferenciada y pasiva de la *materia prima.*

Los mitos según los cuales toda cosa fue creada a partir de un mar original encuentran un eco en este versículo coránico: «Nosotros (Dios) hemos creado toda cosa viviente a partir del agua». La alegoría bíblica del Espíritu de Dios cerniéndose sobre las aguas encuentra su equivalente en el símbolo

hindú de Hamsa, el cisne divino que hace que se abra el huevo de oro del cosmos que flota en el océano primordial. En definitiva, cada una de estas representaciones alegóricas vuelve a encontrarse en el Corán, cuando se dice que al principio el Trono de Dios descansaba sobre las aguas.

La flor del loto abierta, asiento de las divinidades de la India, es también un «trono de Dios» que flota sobre el agua de la *materia prima*, o sobre el agua de las posibilidades principiales. Este símbolo, que la India ha transmitido a la mitología y al arte budistas, nos lleva del agua como imagen de la substancia primordial del mundo al agua como reflejo del alma. El loto del Buddha o del Bodhisattva, en efecto, se eleva por encima de las aguas del alma, igual que el espíritu iluminado por el conocimiento se libera de la existencia pasiva. El agua representa aquí algo que debe ser superado, pero no por ello deja de poseer un aspecto benéfico, pues en ella está enraizada la flor cuyo cáliz encierra la «preciosa joya» de *Boddhi,* el Espíritu divino. El Buddha es él mismo este Espíritu, puesto que es «la Joya en el Loto».

Esta breve exposición debería bastar para presentar un panorama general de los diferentes significados que puede tener el agua como símbolo, aunque se podrían mencionar muchos otros ejemplos de este género. Pero no se trata solamente de demostrar que en todas las culturas que podemos denominar «prerracionalistas» -y en esta expresión no entra ninguna intención peyorativa- la significación del agua iba mucho más allá de un nivel simplemente físico o biológico. Las realidades espirituales de las que es soporte simbólico nunca se le asocian de un modo arbitrario, sino que derivan directamente y con toda lógica de su esencia. La contemplación espiritual de la naturaleza, que percibe a través de las formas fundamentales y permanentes sus prototipos y su causa eterna, no tiene nada de puramente sentimental; no depende tampoco de circunstancias geográficas e históricas, a pesar del reinado del mundo moderno, del que este tipo de contemplación parece haber sido desterrado. Decimos «parece», porque esta contemplación espiritual de las cosas está enraizada demasiado profundamente en el corazón del hombre para poder desaparecer del todo. Se perpetúa incluso deforma inconsciente, y no sería difícil mostrar cómo la atracción misteriosa del agua como elemento sagrado, manifestación simbólica de una realidad psíquica o cósmica, sobrevive todavía en el arte, en particular en la pintura y la poesía. ¿Quién no ha sentido nunca, a la vista de un lago límpido en la montaña, o de una fuente que brota de la roca, siquiera un poco de ese temor reverencia) que es inseparable de lo sagrado? Los pueblos de antaño sabían mejor que nosotros que no se puede alterar impunemente el equilibrio de la naturaleza. Nuestros conocimientos científicos superiores son totalmente insuficientes para protegernos de todas las reacciones de una naturaleza perturbada. Y aún en el caso de que pudiéramos protegernos contra toda reacción del entorno físico, no tendríamos la seguridad de que entonces el mundo psíquico y sutil no se vengara de nosotros. Una simple mirada a África y Asia, donde el equilibrio espiritual de las antiguas culturas ha sido trastocado por todas partes y donde se cuestiona la existencia misma de estas culturas, basta para comprender que todavía podemos llegar a una destrucción total de las «aguas vivas» del espíritu, en comparación con lo cual la contaminación de nuestras aguas materiales sería un mal bien ligero.

En conclusión, para mostrar que incluso en la Europa moderna existen todavía aguas sagradas, recordemos la existencia de Lough Derg, en Donegal, el condado más septentrional de Irlanda: En medio de este «lough» (lago) se yergue una isla en la que se pueden encontrar cierto número de santuarios cristianos que datan de la Edad Media, así como una cueva, que representa la entrada a los Infiernos. La llaman «Purgatorio de San Patricio», pues la tradición quiere que ése sea el lugar en el que san Patricio, el apóstol de Irlanda, hizo aparecer ante los paganos, en una visión, el Infierno y la montaña del Purgatorio. Esta isla es desde la alta Edad Media el centro de una peregrinación sometida a reglas muy estrictas. Los peregrinos, que llegan allí en barco, sólo pueden caminar sobre su suelo descalzos, a la vez que ayunan y se entregan a ejercicios espirituales durante tres días. Estos ejercicios consisten esencialmente en arrodillarse sobre las rocas y rezar ante cierto número de cruces erigidas en honor de los santos irlandeses más eminentes. Cada vez que un peregrino termina sus devociones ante esas «estaciones», que están dispuestas como las cuentas de un rosario, se dirige a un gran peñasco que domina el agua, no lejos de la orilla; allí, después de ofrecer algunas oraciones, recita en voz alta el Credo mientras recorre con la vista el agua del lago. Las personas que han realizado esta peregrinación afirman que esos momentos de soledad, en contemplación ante el lago apacible rodeado de colinas deshabitadas, han dejado en su corazón algo inexpresable.

VI

EL PAPEL DE LAS BELLAS ARTES EN LA EDUCACIÓN ISLÁMICA

En primer lugar, conviene considerar la parte dedicada al arte islámico en la enseñanza académica moderna, pues es realmente a través de esta enseñanza –o más precisamente a través de las disciplinas de la arqueología y de la historia del arte- como numerosos estudiantes musulmanes pueden tener un primer contacto con el legado artístico del Islam. La arqueología y la historia del arte son dos ramas de una misma "ciencia" que nació en el siglo dieciocho, hermana gemela de la filosofía humanista, pensamiento agnóstico que reduce todos los valores espirituales a su aspecto puramente humano. Cabe preguntarse, pues, si esta ciencia –que, indiscutiblemente, ha acumulado un gran número de informaciones preciosas y ha contribuido además a la preservación de muchas obras maestras- es sin embargo apta para comprender el contenido espiritual del arte del Islam, más allá de su simple historicidad.

La arqueología y la historia del arte se basan en el análisis histórico de las obras. Este tipo de análisis puede, sin duda, proporcionar resultados objetivos, pero no conduce necesariamente a una visión esencial de su objeto. Al contrario, tiene tendencia a detenerse en el estudio de los detalles, en detrimento de un estudio de conjunto. Es un poco como si un hombre, al contemplar un muro de piedra, se esforzara por comprender la razón de ser de ese muro estableciendo el origen y la historia de cada una de las piedras individuales que lo componen. Ése fue exactamente el callejón sin salida en el que se metieron numerosos eruditos que trataron de explicar el origen del arte musulmán refiriendo cada uno de sus elementos a fuentes bizantinas, sasánidas, coptas u otras. Perdieron de vista la unidad intrínseca y original de este arte; pasaron por alto el "sello" que el Islam puso sobre todos esos elementos prestados.

Es verdad que la historia del arte ha recibido un gran estímulo del estudio del arte de las civilizaciones orientales. Sin embargo, esta disciplina no se ha liberado en absoluto de ciertos prejuicios que debe a sus orígenes mismos; el más sólidamente arraigado de ellos es la costumbre de calibrar el valor de una obra de arte en función de su originalidad real o supuesta, o bien de su carácter "revolucionario", como si la única cualidad esencial de una obra de arte no fuese su belleza, y como si ésta no fuese independiente de los dramas psicológicos del momento.

Pero la mayoría de los historiadores del arte se interesan ante todo por la individualidad del artista; no se preocupan directamente por la verdad espiritual que un arte puede vehicular. Se esfuerzan, por el contrario, en captar el impulso psicológico que ha desembocado en tal o cual expresión artística. Ahora bien, este individualismo, o este psicologismo, está en los antípodas del espíritu del arte islámico, el cual nunca fue espejo de

experiencias o problemas individuales. El artista musulmán, por su *islam,* su sumisión a la Ley divina, es siempre consciente del hecho de que él no es el creador ni el inventor de la belleza, sino de que su obra sólo será bella en la medida en que obedezca al orden cósmico y refleje así la belleza universal: *al-hamdu li-'Llahi wahda-hu*[12]. La conciencia de esta subordinación, a la vez que excluye el menor prometeísmo, no por ello disminuye el gozo creador: las obras de arte islámico están ahí para dar fe de ello, adornadas con la serenidad y el sello impersonal que les confiere esta humildad de los artistas.

En la mentalidad islámica, el arte contribuye al recuerdo de Dios cuando es tan impersonal como las leyes que gobiernan el movimiento de las esferas celestes.

Así, para el "psicologismo" moderno, el arte islámico es un libro cerrado, tanto más cuanto que ofrece pocas analogías con las representaciones humanas del arte europeo. En la civilización occidental, influida a la vez por el arte griego y la iconografía cristiana, la imagen del hombre ocupa una posición central en todas las artes plásticas, mientras que en el mundo del Islam la imagen del hombre desempeña un papel secundario y se revela completamente ausente de la esfera litúrgica. La negación islámica del arte antropomórfico es a la vez absoluta y condicional: absoluta en lo que concierne a todas las imágenes que podrían ser objeto de adoración, condicional en cuanto a las formas artísticas que imitan cuerpos vivos. Hacemos referencia a las palabras del Profeta en las que condena a los artistas que intentan "remedar" la creación de Dios: en su vida futura se les ordenará que den vida a sus obras, y sufrirán por no poder hacerlo. Este *hadîth* ha sido interpretado de diferentes maneras. En general se ha entendido como una condena de una intención intrínsecamente blasfema, y el Islam tolera, así, las formas de arte antropomórficas con la condición de que no creen la ilusión de seres humanos. En pintura, por ejemplo, se evita la perspectiva central que sugiere el espacio tridimensional.

Desde un punto de vista europeo, la restricción sobre el arte figurativo parece excesiva. Se la considera responsable de un empobrecimiento cultural. No obstante, la historia del arte europeo justifica enteramente el "aniconismo" islámico. El arte europeo, tal como se ha desarrollado a partir de la Edad Media –en otras palabras, a partir de la tendencia naturalista del Renacimiento- ha contribuido fuertemente a la pérdida de credibilidad de la religión.

No olvidemos que la imagen del hombre es siempre la imagen que él se hace de sí mismo. La imagen se refiere a su autor, que así no se libera nunca del hechizo que aquélla le impone. Todo el curso del arte europeo, con sus fases cada vez más aceleradas de acción y reacción, es esencialmente un diálogo entre el hombre y su imagen. El Islam muy pronto rechazó este juego ambiguo de espejos, preservando así la dignidad primordial del hombre.

---

[12] "La alabanza pertenece a Dios solo" (N. del T.)

La concepción europea del arte y la islámica son tan diferentes que uno puede preguntarse si su designación común con palabras tales como "arte" y "artístico" no crea más confusión que comprensión. Casi todo, en el arte europeo, es imagen. En consecuencia, la categoría más elevada del arte europeo la ocupan la pintura y la escultura figurativa. Estas artes son llamadas "libres", mientras que la arquitectura, condicionada por necesidades técnicas, ocupa una categoría inferior. Las artes "decorativas" están en un categoría todavía más "baja".

Desde un punto de vista europeo, el criterio de una cultura artística se encuentra en su capacidad para representar al hombre. Por el contrario, desde un punto de vista islámico la ambición del arte no es la imitación o la descripción de la naturaleza –el trabajo del hombre nunca igualará el arte de Dios-, sino la elaboración del marco humano. El arte debe crear todos los objetos de los que el hombre se rodea naturalmente –una casa, una fuente, un recipiente, un vestido, una alfombra- con la perfección que cada objeto puede tener según su propia naturaleza. La perfección de un edificio, por ejemplo, proviene de la geometría tridimensional (siguiendo la perfección de la materia en su estado cristalino), mientras que el arte de la alfombra necesita una geometría de dos dimensiones al mismo tiempo que una armonía de colores.

El arte islámico no añade nada ajeno a los objetos que elabora, simplemente pone de relieve sus cualidades esenciales. Es un arte esencialmente objetivo; de hecho, ni la búsqueda del perfeil perfecto para una cúpula ni el despliegue rítmico de un ornamento lineal tienen ninguna relación con el humor personal del artista. El tema central, no sólo del arte europeo posterior al Renacimiento, sino también del arte tradicional cristiano, es la imagen del hombre. En el Islam también el hombre es el centro hacia el que se vuelven todas las artes, pero es imperativo que él no sea el tema de las artes plásticas. Al estudiar plenamente la resistencia islámica general al arte figurativo y antropomórfico, descubrimos un inmenso respeto por el origen divino de la forma humana. *Mutatis mutandis,* lo mismo ocurre con el arte tradicional cristiano, pero las consecuencias son completamente diferentes en los dos casos.

Nos gustaría ahora presentar una jerarquía de las artes plásticas en el mundo del Islam. Su arte más noble es la caligrafía o el arte de la escritura, pues ésta tiene el privilegio de traducir en forma visual las palabras divinas del Corán. En efecto, la caligrafía árabe no sólo ha alcanzado la más alta perfección, sino que también ha dado lugar a un amplio abanico de estilos diferentes, desde la escritura *cúfica* puramente rectangular hasta las formas fluidas y melodiosas del *nashkî.* Se encuentran innumerables joyas de la caligrafía árabe en los lugares donde el Islam ha reinado.

La arquitectura es un arte casi tan importante como la caligrafía. Se puede decir que ocupa un lugar central entre las artes que dan forma al marco humano y que lo hacen agradable a la *baraka* islámica. La mayoría de las artes menores, como la escultura en madera, el mosaico, la escultura, etc., se vinculan a la arquitectura. Aunque estas artes sean denominadas "menores", nunca han ocupado una categoría inferior en el mundo musulmán. Lo mismo

ocurre con las artes llamadas utilitarias, pues también ellas participan de la dignidad del hombre como "representante de Dios en la tierra".

Antes de que el mundo musulmán fuese invadido por los productos de la industria moderna, ningún objeto salía de las manos de un artesano musulmán sin estar dotado de cierta belleza, ya fuese un edificio o un utensilio doméstico, o estuviera destinado a un cliente rico o a uno pobre. La materia trabajada por el artesano podía ser humilde y sus instrumentos, muy sencillos; su trabajo, sin embargo, era noble. La razón de este hecho notable es que la belleza es inherente al Islam; proviene de su realidad más profunda, que es la Unidad (*attawhîd)*, que se manifiesta en la justicia (*'adl)* y la generosidad (*karam)*. Estas tres cualidades de unidad, justicia y generosidad representan también los aspectos fundamentales de la belleza, cuya definición casi constituyen, como veremos más fácilmente si las llamamos unidad, equilibrio y plenitud. Pues, en el nivel del arte, la "justicia" se convierte en equilibrio y la "generosidad" se convierte en plenitud, mientras que la unidad es la fuente común de todas las perfecciones.

Si consideramos la belleza interior y la belleza exterior, descubriremos que la segunda tiene su origen en la primera. En la medida en que las actividades humanas están integradas en el Islam, se convierten en un soporte para la belleza –una belleza que de hecho trasciende a estas actividades, pues es la belleza del propio Islam-. Esto se aplica particularmente a las bellas artes, cuyo papel es revelar las cualidades ocultas de las cosas. El arte del Islam no recibe su belleza de ningún genio étnico, sino del propio Islam.

La belleza de las artes del Islam –también podríamos decir la belleza que el Islam comunica habitualmente a su entorno- es semejante a una educación silenciosa que, de un modo existencial, hace plausible la enseñanza doctrinal de una educación religiosa explícita. Penetra el alma sin pasar por el pensamiento racional y, para numerosos creyentes, resulta un argumento más directo que la doctrina pura. Es la vida y la carne de la religión, mientras que la teología, la ley y la moral son su esqueleto.

Por esta razón el arte es una necesidad vital en la economía espiritual y social del Islam. El arte, sin embargo, no puede existir sin el artista o el artesano: ninguna distinción se hace entre ambos en el mundo del Islam, donde tanto el arte sin el conocimiento de un oficio como la proeza técnica sin la belleza sin inconcebibles. Esto significa que la eliminación progresiva de los oficios, a consecuencia de la incursión de las máquinas, implica la desaparición parcial o total de las artes islámicas. De golpe, la educación religiosa se ve privada de sus dos soportes principales: la ayuda silenciosa de una belleza omnipresente –quedan todavía rastros de ella, pero ¿por cuánto tiempo?- y la ayuda más explícita de las actividades artesanales profesionales, orientadas habitualmente hacia fines espirituales.

La enseñanza de los oficios se acerca a la enseñanza espiritual cuando se esfuerza por alcanzar esa perfección de la que habla el Profeta cuando dice: "Dios recomienda la perfección en toda cosa" *(kataba 'Llâhu ihsâna 'alâ kulli shay)*. La palabra *ihsân*, traducida aquí por "perfección", significa también

"belleza" y "virtud"; significa más precisamente belleza interior, belleza del alma o del corazón que se expande hacia el exterior, transformando cada actividad humana en arte y cada arte en recuerdo de Dios *(dhikru 'Llâh).*

No hay artista musulmán que no sea heredero de sus predecesores. Si ignorara los modelos que la tradición le ofrece, demostraría *ipso facto* su ignorancia de su significado intrínseco y de su valor espiritual; ignorando estos dos aspectos, no podría poner su corazón en estas formas. En lugar de la tradición, no habría más que repetición estéril. Es precisamente este fenómeno lo que ha motivado ciertos reproches europeos hacia el arte islámico, acusado de haberse extinguido progresivamente por falta de imaginación. Pero, de hecho, las artes del Islam sólo han perdido su substancia interior en el momento en que la industria moderna les ha asestado un golpe mortal. Si hoy han desaparecido es porque sus propios fundamentos, los oficios tradicionales han sido destruidos.

Pero los oficios y artes tradicionales no han desaparecido todos; sobreviven en algunos lugares, y habría que hacer todos los esfuerzos posibles para protegerlos, pues la industrialización no constituye una solución real para los problemas sociales. Hemos examinado el lugar que ocupa el arte islámico en la enseñanza académica moderna, así como su relación con los oficios tradicionales. Hemos mostrado igualmente que el arte islámico no es únicamente el arte de los pueblos musulmanes, sino que está profundamente enraizado en el espíritu mismo del Islam; las formas variadas del arte islámico no sólo tienen rasgos en común, su misma variedad es una manifestación de una unidad esencial, semejante a las variaciones sobre un único tema musical.

Podemos volver ahora al tema principal y preguntarnos si un conocimiento del arte islámico es vital para la educación musulmana. Si simplificamos la cuestión y la formulamos así: "¿El arte islámico es vital para el propio Islam?", pienso que todos los musulmanes responderán negativamente. El Islam en cuanto camino hacia la Verdad divina no depende de ninguna circunstancia cultural; un beduino puede ser tan perfecto como un erudito musulmán, y una simple *musallâ* en el desierto, rodeada de una hilera de piedras con una piedra más grande para indicar la dirección de la Kaaba, es un lugar tan válido para la oración como la Mezquita de las Perlas de Delhi. El desarrollo cultural no es necesariamente idéntico a la realización espiritual. Ahora debemos plantear la cuestión siguiente: "¿Puede vivir una comunidad musulmana en un marco cultural ajeno al Islam?". La experiencia demuestra que puede sobrevivir, pero que no prospera. Pero nuestra pregunta probablemente dará lugar a la observación de que un marco cultural implica una variedad de elementos de mayor o menor importancia, y de que la filosofía y la sociología materialistas son un obstáculo tan grande para la educación musulmana como la presencia de arte no islámico o la ausencia de arte islámico; pues el arte se ocupa de las apariencias, mientras que la filosofía y la psicología conciernen al corazón de las cosas.

Este juicio, sin embargo, es parcial; olvida que el arte, aún ocupándose del aspecto exterior de las cosas, revela al mismo tiempo una dimensión interior de la realidad.

La belleza es la esencia del arte y, por su propia naturaleza, se revela como una realidad interior tanto como exterior. Según unas palabras célebres del Profeta: "Dios es bello y ama la belleza" *(Allâhu jamilun yuhibbu 'l-jamâl)*. La belleza es, así, una Cualidad Divina *(sifah ilâhiyyah)*, que se refleja en todo lo que es bello en la tierra. Algunos quizás objetarán que la belleza de la que se habla en el *hadîth* es de orden puramente moral; sin embargo, no hay ninguna razón para limitar la importancia del *hadîth* de esta manera, ni para impedir que la Belleza Divina ilumine todos los niveles de la existencia. La Belleza Divina, sin duda alguna, se eleva de modo incomparable más allá de la belleza física o moral, y sin embargo nada bello puede existir fuera del imperio de esta Cualidad Divina: "Dios es bello y ama la belleza" significa que Él ama su propia imagen en el mundo.

Según algunos metafísicos musulmanes célebres, la Belleza Divina *(jamâl)* comprende todos los Atributos Divinos que expresan la bondad y la gracia –en otras palabras, la irradiación misericordiosa de Dios en el mundo-, mientras que la Majestad Divina *(jalâl)* comprende todos los Atributos Divinos que expresan la severidad, atributos que, en cierto modo, manifiestan la naturaleza trascendente de Dios con respecto a su creación. En términos más generales, cada Cualidad Divina encierra a todas las demás, ya que todas se refieren a la única Esencia. Así, la belleza implica la verdad (*haqq)* y la verdad implica la belleza. No hay ninguna belleza real de la que no emane la verdad, ni ninguna verdad real de la que no emane la belleza. Esta reciprocidad de las cualidades universales se refleja en el plano de la educación tradicional, y por eso se ha podido decir que "en el Islam todo arte es una ciencia y toda ciencia es un arte". Estas palabras hacen referencia al conocimiento que permite al artista desarrollar formas armoniosas a partir de modelos geométricos de base. No obstante, en otro nivel de interpretación, el arte es una ciencia porque conduce hacia un saber contemplativo cuyo último objetivo es la Belleza Divina, y la ciencia es un arte en el sentido de que se orienta hacia la unidad y posee así un sentido del equilibrio y de la armonía que no puede sino darle belleza.

A pesar de la belleza que puede ofrecer accidentalmente, el arte moderno europeo está en general encerrado en el mundo psíquico propio de su creador; no contiene ninguna sabiduría, ninguna gracia espiritual. En cuanto a la ciencia moderna, no posee ni exige ninguna belleza. Al mostrarse puramente analítica, apenas ofrece una visión contemplativa de las cosas. Cuando estudia al hombre, por ejemplo, no contempla nunca su naturaleza entera, que es a la vez cuerpo, alma y espíritu. Si hacemos a la ciencia moderna responsable de la tecnología moderna, vemos que es el origen de todo un mundo de fealdad. Lo menos que se puede decir es que la ciencia moderna, a pesar de todo su saber y su experiencia, no posee ninguna sabiduría. La mayor lección que podemos retener del arte tradicional es tal vez el hecho de que la belleza es un criterio de veracidad. Si el Islam fuera una falsa religión, si no fuera un mensaje

divino, sino un sistema inventado por el hombre, ¿habría podido producir tantas obras de arte de una inalterable belleza?

Ahora debemos preguntarnos "cuál debería ser el papel de las bellas artes en la educación musulmana de hoy". El estudio del arte islámico, siempre y cuando se emprenda con un espíritu abierto y sin los prejuicios de los que hemos hablado, es un medio de abordar los fundamentos espirituales de toda la cultura islámica. Lo mismo se puede decir de todo el arte tradicional. El principal error que hay que evitar es la mentalidad universitaria, que considera toda obra de arte de los siglos anteriores como un fenómeno puramente "histórico" perteneciente al pasado y que no tiene más que una muy débil relación con el presente.

Parece que ni siquiera podemos comprender el arte sin conocer las circunstancias históricas de su nacimiento. Frente a este punto de vista relativista, afirmamos de buena gana que, para los musulmanes, las célebres mezquitas de Kairuán, de Córdoba, de El Cairo, de Damasco, de Ispahán, de Herar, etc., pertenecen tanto al presente como al pasado, en la medida en que todavía es posible comprender el estado de espíritu de los que las crearon. Todavía es menos lógico afirmar que "vivimos en otros tiempos y por consiguiente nos es imposible tomar esos edificios célebres como modelos para la arquitectura moderna de las mezquitas". No corramos detrás del tiempo –siempre será más rápido que nosotros-, sino preguntémonos más bien lo que es eterno en el arte de nuestros antepasados espirituales. Si reconocemos este aspecto, también seremos capaces de utilizarlo en el seno del marco inevitable de nuestra época.

La investigación histórica presenta cierta utilidad; puede ofrecer respuestas a preguntas como éstas. ¿Cuándo se construyó esta mezquita? ¿Quién la construyó? ¿Quién financió su construcción? ¿Cuáles fueron sus modelos más próximos? Y así sucesivamente. Pero, en el campo de las bellas artes, la educación musulmana no debería detenerse ahí; debería, en primer lugar y ante todo, subrayar los valores reales del arte islámico. Es necesario que los estudiantes aprendan los procedimientos técnicos de artes variadas, desde la alfarería hasta la bóveda de una cúpula; necesitan descubrir las formas geométricas a partir de las cuales se han desarrollado las proporciones de un edificio dado. En una palabra, hay que permitirles tener la experiencia, al menos intelectual, de la génesis misma de una obra de arte. Pues el gran legado artístico –ya se haya perdido o simplemente descuidado, ya se haya redescubierto o no- es el arte tradicional mismo, no como objeto, sino como método que alía la habilidad técnica con una visión espiritual de las cosas, una visión que tiene su fuente en el *tawhîd.*

VII

VALORES PERENNES DEL ARTE ISLÁMICO

No vamos a tratar aquí de la historia del arte islámico, ni de su elaboración a partir de elementos bizantinos, persas, hindúes, mongoles y otros, ni de las diferencias que existen entre los diferentes estilos regionales. Todo ha sido muy bien explicado por otras personas. Lo que, en cambio, se ha estudiado mucho menos, y de lo cual intentaremos hablar aquí, es la unidad interna que liga entre sí a todos esos elementos y todas esas variantes y que hace que el arte de los diversos pueblos musulmanes sea un arte esencialmente islámico. Nadie, por lo demás, puede discutir esta unidad; es demasiado evidente y se impone a todo observador sensible. Basta considerar la mezquita de Córdoba y la de Samarcanda, una tumba de santo de Libia y otra del Turkestán chino: es como si una única e idéntica luz emanara de todas estas obras. ¿Cuál es la naturaleza de esta unidad? Es sabido que la ley religiosa del Islam no prescribe explícitamente las formas del arte; se limita a imponerle ciertas restricciones, que no pueden tener, como tales, ningún poder creador.

Por otra parte, sería abusivo querer explicar esta unidad simplemente por el "sentimiento religioso", como se hace habitualmente, como si un impulso emotivo, por intenso que sea, pudiera elaborar todo un universo de formas de acuerdo con una armonía a la vez irradiante y sobre, amplia y precisa.

Si la unidad y la homogeneidad del arte islámico hacen pensar en la ley de la cristalización no es porque sí: hay ahí algo que está más allá de la simple emotividad, necesariamente vaga y vacilante, y es lo que se puede llamar con todo derecho la "visión intelectual" en el sentido original de este término, es decir, lo que se refiere al intelecto, el cual es mucho más vasto que el simple pensamiento o la razón, puesto que engloba la intuición de las realidades eternas. Es en este sentido como la tradición islámica emplea la palabra *'aql*; la fe sólo es perfecta cuando está iluminada por *al'aql*, que, por su parte, capta directamente las verdades del *Tawhîd.* Del mismo modo, el arte islámico debe su belleza a una sabiduría que lo "informa".

La historia del arte, que es una disciplina moderna, aborda el arte islámico como puede abordarlo una ciencia puramente analítica, diseccionando las estructuras formales y reduciéndolas a su contexto histórico. Lo que un arte sagrado, como el del Islam, puede encerrar de intemporal escapa necesariamente a semejante método de análisis. Se nos objetará sin duda que el arte está constituido por formas y que toda forma está sometida a las leyes de la Historia, puesto que nace, se desarrolla y se corrompe como todos los fenómenos temporales.

Pero ésta no es sino una verdad a medias, pues una forma, aún estando limitada y por consiguiente sometida al tiempo, puede sin embargo expresar algo intemporal, y desde este punto de vista se sustrae a las determinaciones históricas, no sólo en su génesis, sino también, al menos en cierta medida, en el transcurso de su existencia. De hecho, es precisamente a causa de su significación intemporal por lo que determinadas formas particulares se han mantenido a pesar de todas las vicisitudes materiales y morales de su época. La Tradición no es otra cosa.

Por otra parte, la historia del arte ha tomado sus primeros criterios estéticos del clasicismo grecorromano, así como del arte europeo postmedieval, y sean cuales sean sus nuevos horizontes, siempre considera al individuo como el verdadero creador. Para los historiadores modernos del arte, una obra sólo es "artística" en la medida en que lleva el sello de una personalidad individual, mientras que para el espíritu tradicional del Islam la belleza es esencialmente la expresión de una verdad universal.

No es sorprendente, por tanto, que la ciencia moderna llegue, en su estudio del arte islámico, a determinadas conclusiones negativas: las hemos encontrado un poco en todas partes en los manuales de historia del arte, variables en el tono, pero idénticas en cuanto al fondo. El arte del Islam, podemos leer en esta clase de estudios, sólo fue creador durante el período conquistador, en el que asimiló legados anteriores. Después se petrificó en una inmovilidad cada vez más estéril. Se reconoce, ciertamente, que su unidad no ha nivelado enteramente los caracteres étnicos propios de los diversos pueblos musulmanes, pero se considera, sin embargo, que su lenguaje abstracto ha asfixiado la iniciativa de los artistas individuales. Se lamenta, finalmente, que su iconoclasia haya privado al arte islámico de una dimensión humana de las más vitales y de las más profundas. Citamos estos juicios en sustancia, y en su formulación más extrema, sabiendo que muchos eruditos occidentales no los comparten. Tales juicios van a permitirnos, por contraste, delimitar la verdadera perspectiva que conviene aplicar al arte del Islam.

Consideremos en primer lugar la última crítica mencionada, la que se refiere a la prohibición religiosa de la imagen. Es sabido que esta prohibición presenta dos aspectos: en primer lugar está la condena coránica de la idolatría, y, desde el punto de vista del Islam, querer representar a Dios constituye siempre un acto de idolatría, puesto que la naturaleza de Dios está más allá de toda descripción, incluso verbal. Está después la sentencia del Profeta según la cual es irreverente, e incluso blasfemo, tratar de imitar la obra creadora de Dios imitando la forma de los seres vivos, especialmente la del hombre. Esta segunda exhortación no se ha seguido siempre y en todas partes con el mismo rigor, pues apunta más a una intención que a un acto. Se considera en ciertos medios, sobre todo en medios chiítas, que una imagen que no pretende crear la ilusión de un ser vivo, sino que lo evoca por alusión, es lícita. Así se explica el origen del estilo "no ilusionista", es decir, sin sombras ni perspectivas, de las miniaturas persas. Es cierto, sin embargo, que ninguna mezquita ha sido decorada nunca con imágenes antropomórficas.

Conviene tener en cuenta todos estos diversos aspectos de la prohibición de las imágenes para no imaginarse que el Islam es iconoclasta –o, más exactamente, anicónico- por ignorancia del simbolismo.

El simbolismo, que es inherente a todo arte sagrado, se basa en la analogía entre los diferentes grados del Ser: todo lo que existe refleja de algún modo su causa eterna. El Islam no ignora en absoluto esta ley, que el Corán proclama con mil metáforas: *wa in min sha'in illa yusabbi-hu bihamdi-hi* ("No hay nada que no cante Sus alabanzas", Corán, XVII, 44). No es por rechazo del carácter sagrado de la Creación por lo que el Islam prohíbe las imágenes; al contrario, es porque el hombre es el representante (*khalifah)* de Dios en la tierra, como lo enseña el Corán. El Profeta explicó que Dios creó a Adán "según Su forma" (*'ala surati-hi)*: la palabra "forma", en este caso, significa semejanza cualitativa, pues el hombre está dotado de facultades que reflejan las siete cualidades "personales" de Dios, a saber, la Vida, el Conocimiento, la Voluntad, el Poder, el Oído, la Vista y la Palabra. Ilimitadas en Dios, estas cualidades están limitadas en el hombre; sin embargo, en el hombre perfecto o santo están como reintegradas en sus fuentes divinas, conforme al *hadîth*: "Yo seré el oído con el que oye, el ojo con el que ve ..." Aunque todo hombre, en principio, haya recibido un depósito divino *(al-amanah)*, esta dignidad que "ni la tierra ni las montañas han querido llevar", sólo se encuentra actualizada en el hombre perfecto o santo. El depósito divino es interior: se manifiesta sobre todo por las potencias del alma; pero en los Enviados *(rusul)* y los Profetas *(anbiya)* irradia incluso a partir de su forma corporal, y es por miedo a una imitación profanadora de esa irradiación por lo que el arte islámico proscribe rigurosamente toda representación de los Enviados y Profetas.

Comparemos la posición del Islam con la que adoptó la Iglesia Ortodoxa en respuesta a la iconoclasia bizantina, que estuvo más o menos influida por el ejemplo islámico. Según el séptimo concilio de Nicea, que restableció el culto a los iconos en la liturgia, la imagen de forma humana puede ser objeto de veneración porque el Verbo Divino, al adoptar la forma humana, "la reintegró en su belleza original". La Belleza divina irradia así a través de la forma humana, y Cristo es "el icono del Padre". Al recordar su forma humana, el arte recuerda el misterio de la Encarnación. Con ello se ve que las dos perspectivas, la del Islam y la del Cristianismo, se diferencian a partir de una base común, el concepto del teomorfismo humano.

Nadie ha definido mejor lo que puede representar la imagen sagrada para el cristiano que el célebre sufí Mohyi-d-din ibn 'Arabi, *as-sheikh al-akbar* [13]. Este último, en efecto, escribe en sus *Futuhat al-Makkiyah* que "los bizantinos han perfeccionado el arte de la pintura, pues para ellos la naturaleza singular *(fardaniyah)* de Seyidna 'Issa[14], expresada por su imagen, es el símbolo por excelencia de la unidad divina". Hemos querido citar este testimonio porque demuestra que el valor simbólico de la imagen no es ajeno, en principio, a los contemplativos musulmanes, aunque éstos optarán siempre, en conformidad con el Corán, por el rechazo de la imagen, lo que en definitiva no es sino una

[13] "El mayor de los maestros" (N. del T.)
[14] "Nuestro Señor Jesús" (N. del T.)

manera de afirmar la Trascendencia *(Tanzih)* de Dios antes de Su Inmanencia *(Tashbih).*

Si el arte islámico excluye en principio la imagen exterior y artificial del hombre perfecto o santo, es porque su función no es proponer ejemplos, sino crear un ambiente que permita al creyente ser él mismo el símbolo vivo de Dios en la Tierra. En otras palabras, este arte crea un ambiente que permite al hombre ser plenamente él mismo, es decir, conforme a su dignidad primordial, que es a la vez la del representante *(khalifah)* y la de servidor *('abd)* de Dios. Con esta finalidad el arte del Islam evita toda representación que pueda hacer perder de vista al hombre su verdadera naturaleza: este arte rechaza todo lo que pudiera hacer el papel de "ídolo" ni que fuese de una manera relativa. Nada debe interponerse entre el ser humano y la Presencia, invisible y sin forma, de Dios.

El arte islámico crea, pues, un vacío: mantiene a distancia la agitación y las sugestiones pasionales del mundo y las sustituye por un orden que expresa el equilibrio, la serenidad, la Paz. Se comprende, por tanto, la importancia que reviste en el Islam ese arte particular que es la arquitectura: aunque el Profeta dijera que Dios había favorecido a Su comunidad dándole por santuario toda la superficie de la tierra, no deja de ser un hecho que es la arquitectura la que, en los territorios con fuerte población, es capaz de restablecer las condiciones de pureza y de calma que ofrece en otras partes la naturaleza virgen, cuya belleza es como la huella de las manos del Creador. La arquitectura, por su parte, realizará estas condiciones en otro nivel, más próximo a la inteligencia humana, pero igualmente exento de la pasión individualista y de sus marcas arbitrarias.

El creyente nunca es un simple visitante en una mezquita: se encuentra en ella con pleno derecho. Cuando ha hecho sus abluciones, que eliminan sus impurezas accidentales, y recita las palabras reveladas del Corán, regresa simbólicamente a la estación de Adán, que se encuentra en el centro del mundo. Por eso los arquitectos musulmanes siempre se han preocupado de crear un espacio que repose enteramente en sí mismo y que manifieste en cada una de sus "estaciones" la plenitud de las cualidades espaciales. Lo han conseguido con medios muy diversos, como la sala de extensión horizontal sostenida por pilares –como la antigua mezquita de Medina- o la sala concéntrica cubierta por una cúpula –típica de las mezquitas turcas-. En todos estos interiores, uno no se siente llevado en una dirección particular, ni oprimido por los límites del espacio.

Se ha dicho con mucha razón que la arquitectura de la mezquita no refleja una antítesis Cielo-Tierra; por otra parte, no tiene un centro litúrgico ni una división jerárquica. El *Mihrab* sólo esta ahí para indicar la posición de La Meca. Si el orden arquitectónico de una iglesia está hecho para recordar a los creyentes que la Presencia divina irradia a partir de la hostia consagrada como una luz en las tinieblas, el de una mezquita, en cambio, evoca una Presencia que envuelve al creyente por todas partes.

Es muy revelador observar cómo el gran arquitecto turco Sinan, al adoptar el plano general de la basílica Hagia Sophia, lo desarrollo tan bien de acuerdo con una perspectiva propiamente islámica que consiguió realizar el orden impecable de la mezquita Selimiye de Edirne. La inmensa cúpula de Hagia Sophia está sostenida por dos semicúpulas y prolongada por varios ábsides. Todo el espacio interior está estirado en el sentido del eje litúrgico y sus diferentes partes se fusionan en un conjunto, produciendo así una especie de inmensidad indefinida. Sinan, por su parte, edificó la cúpula principal de la mezquita de Edirne haciéndola descansar sobre una base octogonal de muros rectos sobre los cuatro lados correspondientes a los puntos cardinales, y sobre ábsides abovedados en las cuatro partes diagonales. Creó así una especie de diamante finamente tallado cuyos contornos no son ni estrechos ni irregulares.

Cuando los arquitectos musulmanes retomaron agrandándolas algunas basílicas cristianas, modificaron a menudo el plano interior, de modo que lo que había sido la parte longitudinal del edificio se convirtió en su anchura; la mayoría de las veces, y con independencia de esta clase de modificaciones, las arcadas de una mezquita se disponen en fila de un extremo al otro de la extensión interior, no "progresan" en el sentido de la longitud, como ocurre con las arcadas que se suceden a cada lado de la nave de una catedral. Las arcadas de una mezquita tienden más bien a moderar la tensión dinámica del espacio, sin por ello interrumpirla, e invitan así al reposo.

Habría mucho que decir sobre la manera en que los elementos arquitectónicos comunes al arte cristiano y al musulmán se diferencian de acuerdo con la "visión intelectual" de una y otra religión. Basta mencionar un solo ejemplo, el de la arcada, cuyo nombre en árabe, *rawq*, es casi sinónimo de "belleza". Los arquitectos musulmanes siempre han dado forma a los arcos con mucho amor. El arte europeo heredó de los romanos el arco de medio punto, que es racional y estático, y más tarde desarrolló –tomándolo tal vez del arte islámico –la ojiva gótica, que expresa un movimiento ascensional. El arte del Islam conoce múltiples variantes del arco: desde el arco morisco de herradura hasta el arco persa en forma de quilla de barco; pero combina invariablemente las dos cualidades de ligereza y de reposo estático. La curva del arco es generosa, apacible, está animada de un soplo que la dilata ligeramente hacia lo alto y lo ancho. Es la expresión de un espacio que se extiende hacia el interior, como por una sobreabundancia de beatitud, y que recuerda el versículo coránico: "¿No hemos ensanchado tu pecho?" (*a lam nashrah la-ka sadra-k*, Corán, XCIV, 1). Una simple arcada, cuando está construida según las medidas apropiadas, posee la virtud de trasmutar una extensión puramente cuantitativa en un espacio cualitativo. El espacio así cualificado ya no es una simple extensión: se experimenta como un "estado" (*wajd*). Así es como la arquitectura tradicional favorece la contemplación.

Señalemos que no hay ninguna diferencia esencial entre la arquitectura de la mezquita y la de la vivienda musulmana, pues ésta es igualmente un lugar de oración y como la prolongación de la mezquita, puesto que en ella se realizan los mismos ritos.

Por lo demás, en la vida islámica no existe separación entre el ámbito sagrado y el ámbito profano, del mismo modo que no existe lo equivalente a la separación entre sacerdote y laicos: todo musulmán sano de espíritu y de costumbres puede ser *imam.* Esta unidad de la vida se traduce por la homogeneidad de su marco: ya se trate del interior de una mezquita o del de una simple vivienda particular, la regla será siempre el equilibrio, la calma, la pureza. La decoración nunca deberá oponerse a la sobriedad. De hecho, el ornamento islámico, con su ritmo continuo y regular, crea a su manera cierto vacío al aligerar la materialidad bruta de los muros y los pilares, acentuando así el efecto de las grandes superficies blancas típicas de los interiores musulmanes.

Cuando la vivienda islámica se llena de imágenes y objetos que distraen y se anda con zapatos sobre las alfombras y las esteras, que normalmente se reservan para la oración, la unidad de la vida islámica se rompe, y lo mismo sucede cuando los vestidos que se llevan en la vida corriente ya no se adaptan a los ritos de la *shariah.*

A este respecto, hay que señalar que, al tener el arte islámico la función esencial de crear un marco para el hombre que reza, el vestido ocupa en él un lugar no desdeñable, como lo recuerda este versículo: "Oh hijos de Adán, poneos vuestros adornos *(zeynatakum)* al acercaros a la mezquita" (Corán, VII, 31). El vestido masculino de los pueblos del Islam comprende una multitud de formas, pero siempre expresa el doble papel que esta tradición impone al hombre: el de representante y servidor de Dios. Por esto es a la vez digno y sobrio, diríamos incluso majestuoso y pobre al mismo tiempo. Recubre la animalidad del hombre, realza sus rasgos, modera sus movimientos y facilita las diferentes posturas de la oración. El vestido europeo moderno, por el contrario, no hace más que subrayar la categoría social del individuo, al tiempo que niega la dignidad primordial del hombre, la que le fue otorgada por Dios.

Pero volvamos a las críticas del arte musulmán que hemos citado más arriba: la prohibición del arte figurativo, observada con más rigor por los sunnitas que por los chiítas, pero en vigor, sin embargo, en todas partes, no carece de relación con lo que se ha querido llamar "el inmovilismo" de este arte. En efecto, representándose a sí mismo con la imagen es como el hombre se transforma, proyectando su alma en el modelo al que da forma, lo que le lleva después a querer transformar la imagen, conforme a un encadenamiento sin fin de acciones y reacciones, tal como se puede observar en el arte europeo a partir del fin de la Edad Media, es decir, desde el momento en que se olvida el papel puramente simbólico de la imagen. Por otra parte, todo arte sagrado que utiliza la imagen del hombre es frágil por naturaleza, pues el hombre siempre propende a proyectar sus propias limitaciones subjetivas en la imagen. Tarde o temprano la corrompe, y esto a pesar de todas las reglas que posee normalmente un arte sagrado. Se ve inducido, así, a reaccionar contra la imagen que él mismo ha creado y contra lo que se considera que ésta expresa; las epidemias de blasfemia que caracterizan ciertos períodos de la historia europea no sería concebible sin la existencia de un arte religioso antropomórfico y caído.

El Islam corta de raíz este problema, y, en este aspecto como en otros, se afirma como la última religión relevada, que tiene en cuenta la debilidad de los hombres de los últimos tiempos, y se revela también como un retorno a la religión primordial, la cual está libre de todo artificio.

El supuesto "inmovilismo" del arte islámico no es otra cosa que la ausencia de él de todo subjetivismo: es un arte que se desinteresa de los falsos problemas psicológicos para no retener más que lo que es válido en todos los tiempos. Esto explica el extraordinario desarrollo que he conocido en él el ornamento geométrico. Éste se ha querido explicar por el vacío que supuestamente creó el rechazo de la imagen, pero no es así, pues el arabesco, muy lejos de ser un sustituto de la imagen, es su opuesto exacto, su negación expresa. Al transformar una superficie en un tejido de colores o en una vibración de luces y sombras, impide que la mirada se fije en un centro cualquiera, que diría "yo" como una imagen dice "yo", si podemos expresarnos así. El centro del arabesco está en todas partes y en ninguna, a la manera de una letanía que corrige sin cesar la afirmación con la negación, y la negación con la afirmación.

Hay que distinguir aquí entre el arabesco y el entrelazo: el arabesco propiamente dicho está constituido por motivos vegetales, pero cuyas formas están estilizadas hasta tal punto que ya no obedecen más que las leyes del ritmo y a la economía de las superficies; el entrelazo, por su parte, está hecho de rosetones geométricos entrecruzados, con un número de radio variable. Lo propio del arabesco es ser al mismo tiempo riguroso y rítmico pero también melodioso, y esto refleja bien el espíritu del Islam, con su equilibrio entre el amor y la sobriedad intelectual.

En un arte así, la individualidad del artista se borra necesariamente, lo que no quiere decir que su gozo creador sea menor; es simplemente de una naturaleza más contemplativa que pasional. La supresión de todo gozo creador es privilegio, si se puede decir así, de la industria moderna. A propósito del ornamento debemos mencionar aquí la continuidad que existe, en el mundo musulmán, entre el arte urbano más elaborado y el arte beduino: nada habría podido garantizar mejor esta continuidad que el lenguaje a la vez primordial y abstracto del ornamento.

Con estas consideraciones acabamos de responder implícitamente a las críticas mencionadas al principio de esta exposición. Ahora nos queda precisar cómo el pensamiento islámico define el arte como tal. El arte, según su teoría en el Islam, no puede disociarse ni del oficio manual *(sama)* que es su base o soporte material, ni de cierta ciencia *("ilm)* que se transmite de maestro a alumno. El arte propiamente dicho *(fann)* participa de lo uno y de lo otro, de la habilidad artesanal y de la ciencia: En cuanto a esta última debe ser la expresión de una sabiduría *(hikmah)* que vincula lo particular a lo universal.

Según un *hadìth* del Profeta, "Dios ha prescrito que toda cosa se realice a la perfección". Se podría traducir igualmente "con belleza" *(inna 'Llah kataba'l-ihsana 'ala kully shay).*

Ahora bien, para todas las cosas, la perfección consiste en " glorificar a Dios"; en otras palabras, toda cosa perfecta refleja una cualidad universal o divina. Por lo tanto, no se puede alcanzar la perfección en una obra sin saber en qué esta obra puede ser, en su plano, un espejo de Dios.

Si tomamos por ejemplo la arquitectura, podemos ver que su base práctica es la habilidad del albañil, y que la ciencia que presupone es la geometría. Ésta, por otra parte, no se limita, como en la arquitectura moderna, tan sólo a sus funciones cuantitativas, sino que posee un aspecto cualitativo, que se manifiesta especialmente en las leyes de la proporción, gracias a las cuales un edificio adquiere su unidad casi inimitable. Las leyes de la proporción se basan en la división del círculo mediante tal o cual figura geométrica regular. Así, todas las medidas de un edificio se integran en último término en el círculo, que es el símbolo más evidente de la Unidad del Ser, el cual contiene todas las posibilidades ontológicas en sí mismo. Este símbolo primero nos lo recuerdan muchos elementos arquitectónicos, desde las numerosas cúpulas de asiento poligonal hasta las múltiples bóvedas cubiertas de alvéolos.

La jerarquía interna del arte, que forman la técnica manual, la ciencia adquirida y la sabiduría contemplativa, hace que un arte tradicional pueda extinguirse por dos razones opuestas: bien por la desaparición del oficio, o bien por la desaparición de la sabiduría que le es inherente. El arte cristiano se corrompió a consecuencia del olvido de sus principios espirituales; el arte islámico, por su parte, está en vías de extinción a causa de la destrucción del artesanado.

Nos hemos referido sobre todo a la arquitectura a causa del lugar centra que ocupa. Ibn Khaldun le vincula la mayoría de las artes menores, tales como la ebanistería, la escultura con base de estuco o madera, el mosaico de azulejos, la pintura ornamental e incluso el arte de la alfombra, tan característica de la civilización islámica. La propia caligrama, en forma de inscripciones decorativas está ligada a la arquitectura.

En sí, por lo demás, la caligrafía es un arte mayor, e incluso la disciplina más noble en todo el arte del Islam, ya que su papel es hacer visibles los versículos del Corán. Sus reglas son tan estrictas -formas y proporciones de las letras, continuidad del ritmo, elección del estilo– como ricas sus posibilidades de variación, desde el cúfico rectilíneo hasta el *nashkî* más fluido. Esta síntesis entre una gran libertad y una perfecta regularidad hace de la caligrafía árabe un arte regio. El espíritu particular del Islam se da en ella más libre curso que en cualquier otro arte visual.

La gran profusión de las inscripciones coránicas nos recuerda que la vida islámica está toda ella penetrada de la recitación del Corán, y que es verdaderamente dirigida por las oraciones, letanías e invocaciones extraídas del Libro sagrado. Si hay una vibración espiritual que ha animado a los musulmanes de todos los países y de todos los tiempos, esa vibración emana del Corán, de modo que se puede afirmar con certeza que la unidad interna del arte islámico, la homogeneidad misma de su estilo, no es otra cosa que el

reflejo visible de la palabra coránica. No obstante, hay ahí una paradoja, pues se buscaría en vano en el Corán un principio cualquiera de composición formal; el libro santo del Islam es de una desconcertante discontinuidad; no posee aparentemente ni orden ni encadenamiento lógico de los temas, y ni siquiera su ritmo poderoso obedece a ninguna regla fija. El Corán, en efecto, no es una obra de arte, a pesar de sus bellezas; es de una naturaleza completamente distinta. El arte del Islam, por el contrario, no es sino orden, claridad, jerarquía, cristalinidad de las formas. De hecho, el vínculo entre la palabra coránica y el arte visual del Islam no hay que buscarlo en el plano de las formas.

El arte islámico deriva del *tawhîd*, del asentamiento o de la contemplación de la Unidad divina, y ésta se revela en el Corán en destellos súbitos y discontinuos. Son estos destellos los que, reflejándose en el plano de la imaginación visual, se coagulan en formas cristalinas, y estas formas, a su vez, constituyen la esencia misma del arte islámico.

BIBLIOGRAFÍA
DE TITUS BURCKHARDT

Libros en alemán

Land am Rande der Zeit, Basilea, Urs Graf Verlag, 1941.

Schweizer Volkskunst/Art Populaire Suisse, Basilea, Urs Graf Verlag, 1941.

Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Basilea, Urs Graf Verlag, 1943.

Vom Sufitum - Einführung in die Mystik des Islams, Munich, Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1953.

Vom Wesen heiliger Kunst in dem Weltreligionen, Zurich, Origo-Verlag, 1958.

Siena, Stadt der Jungfrau, Olten (Suiza) y Friburgo de Brisgovia (Alemania), Urs Graf Verlag, 1958.

Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1) , Basilea, Urs Graf Verlag, 1959. (Edición revisada y aumentada.)

Alchemie, Sinn und Weltbild. Olten y Friburgo de Brisgovia, Walter-Verlag, 1960.

Fes, Stadt des Islams, Olten y Friburgo de Brisgovia, Urs Graf Verlag, 1960.

Chartres und die Geburt der Kathedrale, Lausana, Urs Graf Verlag, 1962.

Von wunderbaren Büchern, Olten y Friburgo, Urs Graf Verlag, 1963.

Lachen und Weinen, Olten y Friburgo, Urs Graf Verlag, 1964.

Die Jagd, Olten y Friburgo, Urs Graf Verlag, 1964.

Der Wilde Westen, Olten y Friburgo, Urs Graf Verlag, 1966.

Die maurische Kultur in Spanien, Munich, Callwey, 1970.

Marokko, Westlicher Orient: ein Reiseführer, Olten y Friburgo, Walter-Verlag, 1972.

Wissenschaft und Weisheit (recopilación de ensayos), en preparación.

*
* *

Scipio und Hannibal: Kampf um das Mittelmeer de Friedrich Donauer. Diseño e ilustraciones de Titus Burckhardt. Olten y Friburgo, Walter-Verlag, 1939.

Wallis (Das Volkserbe der Schweiz, Band 2) de Charles Ferdinand Ramuz. Traducido y presentado por Titus Burckhardt. Basilea, Urs Graf Verlag, 1956.

Zeus und Eros: Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt (1878-1923), presentados por Titus Burckhardt. Basilea, Urs Graf Verlag, *1956.*

Das Ewige im Vergänglichen por Frithjof Schuon. Traducido del francés por Titus Burckhardt de *Regards sur les mondes anciens.* Weilheim, Oberbayern, Otto Wilhelm Barth Verlag, *1970.*

Artículos en alemán

Prefacio a *Der Sinn der Ikonen* de Leonid Ouspensky y Wladimir Lossky, Olten (Suiza) y Friburgo de Brisgovia (Alemania), Urs Graf Verlag, 1952.

«Die Symbolik des Spiegels in der islamischen Mystik », *Symbolon,* 1960.

«Symbolik des Islams», *Kairos* (Salzburgo), 1961.

«Von der Heiligkeit des Wassers», *CIBA-Blätter* (Hauszeitschrift der CIBA Aktiengesellschaft, Basilea). Sondernummer: Wasser; vol. *18,* nº 174, julio-agosto 1961.

«Die Lehre vom Symbol in den grossen Ueberlieferungen des Ostens und des Westens», *Symbolon, 1962.*

«Cosmologia Perennis», *Kairos* (Salzburgo), nº 1, *1964.*

Carta a la Redacción, *Kairos* (Salzburgo), nº *2, 1964.*

«Moderne Psychologie und überlieferte Weisheit», *Kairos* (Salzburgo), nº 3 y 4, *1964.*

«Weil Dante Recht hat», *Antaios* (Stuttgart), mayo 1965.

«Abstrakte Kunst ira Alten Fes», *Du* (Zurich), marzo 1972.

«Die überlieferten Handwerke in Marokko: ihr Wesen und ihr Schicksal», *Zeitschrift für Ganzheitsforschung* (Viena), nº 2, 1974.

«Betrachtungen zur Alchemie» (traducido del francés por Margreth Pietsch), in *Initiative 42: Wissende, Verschwiegene, Eingeweihte* (Friburgo de Brisgovia, Herder, 1981) .

«Die heilige Maske» (traducido del francés), in *Initiative 48: Die Macht der Masken* (Friburgo de Brisgovia, Herder, 1982) .

(Todos los artículos anteriores están en el alemán original del autor, salvo en el caso de las dos traducciones indicadas.)

Libros en francés

Art populaire suisse/Schweizer Volkskunst, Basilea, Urs Graf Verlag, 1941.

Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane, París, Editions Traditionnelles, 1950; Arché, Milán, 1964.

Du Soufisme, Lyon, Derain, 1951.

Principes et Méthodes de l'Art sacré, Lyon, Derain, 1958.

Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam, París, Dervy-Livres, 1969.

Alchimie (traducido de la edición inglesa por Madame J.P. Gervy), Basilea, Fundación Keimer, 19'74; Milán, Arché, 1979.

Symboles (recopilación de ensayos), Milán, Archè, 1980; París, Dervy-Livres, 1980.

Science moderne et Sagesse traditionnelle (segunda recopilación de ensayos, traducida del alemán por Sylvie Girard), Milán, Archè, 1985; París, Dervy-Livres, 1985.

L'Art de l'Islam, París, Sindbad, 1985.

Aperçus sur la connaisance sacrée (tercera recopilación de ensayos), Milán, Archè, 1987.

Fès, Villa de l'Islam (traducido del alemán por Armand Jacoubovitch), en preparación.

Chartres et la naissance de la Cathédrale (traducido del alemán por Genia Català), Archè et Edidit, Milán y París, 1994.

Miroir de l'Intellect (cuarta recopilación de ensayos, traducida del inglés por Bénedicte Viegnes), Lausana, L'Age d'Homme, 1992.

(Todos los libros anteriores están en el francés original del autor, salvo en el caso de las cinco traducciones indicadas.)

Artículos en francés

«Du Barzakh», *Etudes Traditionnelles* (París), diciembre 1937.

«De la Thora, de 1'Evangile et du Coran», *Etudes Traditionnelles,* agosto-septiembre 1938.

«Le Prototype Unique», *Etudes Traditionnelles,* agosto-septiembre 1938.

«Folklore et Art ornementel», *Etudes Traditionnelles,* agosto-septiembre-octubre 1939.

«Une Clef spirituelle de 1'Astrologie musulmane», *Etudes Traditionnelles,* junio 1947, diciembre 1947, 1948.

«Généralités sur 1'Art musulman», *Etudes Traditionnelles,* marzo 1947.

«Principes et Méthodes de 1'Art traditionnel», *Etudes Traditionnelles,* enero-febrero 1947.

«Nature de la Perspective cosmologique», *Etudes Traditionnelles,* julio-agosto 1948.

«Considérations sur 1'Alchimie (1) », *Etudes Traditionnelles,* octubre-noviembre 1948, abril-mayo 1949.

«"Nature sait surmonter Nature"», *Etudes Traditionnelles,* enero-febrero 1950.

«Le Temple, Corps de 1'Homme Divin», *Etudes Traditionnelles,* junio 1951.

«Extraits du Commentaire des Noms Divins par l'Imâm Ghazâli» (Traducción y notas de Titus Burckhardt), *Etudes Traditionnelles,* octubre-noviembre 1952, diciembre 1954.

«"Je suis la Porte"», *Etudes traditionnelles,* junio 1953, julioagosto 1953.

«La Genèse du Temple hindou», *Etudes Traditionnelles,* octubre-noviembre 1953, diciembre 1953.

«Les Fondements de 1'Art chrétien», *Etudes Traditionnelles,* junio 1954.

«Les Fondements de 1'Art musulman», Etudes Traditionnelles, junio 1954.

«Le Symbolisme du jeu des échecs», *Etudes Traditionnelles,* octubre-noviembre 1954.

«Le Paysage dans 1'Art extréme-oriental», *Etudes Traditionnelles,* abril-mayo 1955.

«Commentaire succint de la Table d'Emeraude», *Etudes Traditionnelles,* noviembre-diciembre 1960.

«Considérations sur 1'Alchimie (II)», *Etudes Traditionnelles,* noviembre-diciembre 1961.

«"Chevaucher le Tigre"», *Etudes Traditionnelles,* julio-octubre 1962.

«Le Masque Sacré», *Etudes Traditionnelles,* noviembre-diciembre 1963.

«Cosmologie et Science moderne», *Etudes Traditionnelles,* mayo-junio 1964, julio-octubre 1964, enero-febrero 1965, marzo-abril 1965, mayo-agosto 1965.

«La Prière d'Ibn Mashîsh», *Etudes Traditionnelles,* enero-febrero 1967.

«Mise au point en ce qui concerne 1'édition française du livre Alchemie: Sinn- und Weltbild», *Etudes Traditionnelles,* enero-febrero 1967.

«Caractères pérennes de 1'art arabe», *Journal of World History,* 1972.

«Fès, une ville humaine» (charla realizada el 21 de abril de 1973 en el palacio del Bajá ante los miembros de la Asociación para la salvaguardia de Fez), *Etudes Traditionnelles,* julio-septiembre 1984.

«Note sur le Prophète Mohammed», in *Forme et Substance dans les Religions* de Frithjof Schuon, pp. 86-87 (París, Dervy-Livres, 1975).

Prefacio a *Islam, Perspectives et Réalités* de Seyyed Hossein Nasr (París, Buchet-Chastel, 1975) .

«Les Sciences traditionnelles á Fés», *Etudes Traditionnelles,* octubre-diciembre 1977.

«Le Retour d'Ulysse», *Etudes Traditionnelles,* enero-marzo 1979.

«Fès et 1'Art de 1'Islam», in *Actes du Séminaire d'Animation culturelle,* 7 de marzo-28 de abril de 1978, Fondo internacional para la promoción de la Cultura, UNESCO, *Conférences,* volumen 1, pp. 109-119, 1980.

«La danse du Soleil», *Connaissance des Religions* (Nancy, Francia), 1985.

Traducciones del árabe al francés

De L'Homme Universel (traducción parcial de *Al-Insân al-Kâmil* de 'Abd al-Karîm al-Jîlî), con una introducción del traductor; Lyon, Derain, 1953; París, Dervy-Livres, 1975.

La Sagesse des Prophètes (traducción parcial de los *Fusûs al-Hikam* de Ibn 'Arabî), con una introducción del traductor; París, Albin Michel, 1955 y 1974.

Lettres d'un Maître Soufi (traducción parcial de las Rasâ'il de Moulay al-'Arabî ad-Darqâwî), con una introducción del traductor; Milán, Archè, 1978; París, Dervy-Livres, 1978.

Libros en inglés

An Introduction to Sufi Doctrine (traducido del francés por D. M. Matheson), Lahore, Ashraf, 1959; Wellingborough, Inglaterra, Thorsons, 1976.

Siena, City of the Virgin (traducido del alemán por Margaret Brown), Oxford University Press, 1960.

Famous Illuminated Manuscripts (traducción parcial de Von Wunderbaren Büchern), Olten y Lausana, Urs Graf Verlag, 1964.

Sacred Art in East and West (traducido del francés por Lord Northbourne), Bedfont, Middlesex, Inglaterra, Perennial Books, 1967.

Alchemy: Science of the Cosmos, Science of the Soul (traducido del alemán por William Stoddart), Londres, Inglaterra, Stuart and Watkins, 1967; Baltimore, Maryland, Estados Unidos, Penguin Books, 1972; Element Books, Shaftesbury, Inglaterra, 1986.

Moorish Culture in Spain (traducido del alemán por Alisa Jaffa) , Londres, Allen and Unwin, 1972; Nueva York, McGrawHill, 1972.

Art of Islam: Language and Meaning (traducido del francés por Peter Hobson), Londres, Scorpion Press, 1976.

Mystical Astrology according to Ibn 'Arabî (traducido del francés por Bulent Rauf), Sherbourne, Inglaterra, Beshara, 1977.

Fez, City of Islam (traducido del alemán por William Stoddart), Cambridge, Inglaterra, Islamic Texts Society, 1992.

Mirror of the Intellect (recopilación de ensayos traducida por William Stoddart), Quinta Essentia, Cambridge, Inglaterra; State University of New York Press, Albany, Estados Unidos, 1987.

Chartres and the Birth of the Gothic Cathedral (traducido del alemán por William Stoddart), Golgonooza Press, Ipswich, Inglaterra.

Artículos en inglés

«Principies and Methods of Traditional Art», in *Art and Thought* (Coomaraswamy Festschrift), Londres, Luzac, 1947.

«The Spirit of Islamic Art», *Islamic Quarterly* (Londres), diciembre 1954.

Prólogo a *The Meaning of Icons* de Leonid Ouspensky y Vladimir Lossky (traducido por E. Kladoubovsky y G. E. H. Palmer), Boston, The Boston Book and Art Shop, 1956; Crestwood, Nueva York, St. Vladimir's Seminary Press, 1983.

«Insight into Alchemy», *Tomorrow,* invierno 1964; Studies in Comparative Religion, verano-otoño 19'79.

«Cosmology and Modem Science», *Tomorrow,* verano 1964, otoño 1964, invierno 1965. También ha aparecido en *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Maryland, Penguin Books, 1974.

«Because Dante is right», *Tomorrow,* verano 1966.

«Perennial Values in Islamic Art», *Al-Abhath,* marzo 1967; *Studies in Comparative Religion,* verano 1967; in *God and Man in Contemporary Islamic Thought,* Beirut, Centennial, 1972; in *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Penguin Books, 1974.

«Islamic Surveys: Four Works by Seyyed Hossein Nasr», *Studies in Comparative Religion,* invierno 1968.

«The Symbolism of Chess», *Studies in Comparative Religion,* primavera 1969.

«Teilhard de Chardin (I) », *Studies in Comparative Religion,* primavera 1969.

«The Seven Liberal Arts and the West Door of Chartres Cathedral», *Studies in Comparative Religion,* verano 1969; también invierno-primavera 1985.

«The Heavenly Jerusalem and the Paradise of Vaikuntha», *Studies in Comparative religion,* invierno 1970.

«The Void in Islamic Art», *Studies in Comparative Religion,* primavera 1970; también invierno-primavera 1985.

Note on the Prophet Mohammed, in *Dimensions of Islam de* Frithjof Schuon, pp. 69-70 (Londres, Allen and Unwin, 1970).

«Arab or Islamic Art?», *Studies in Comparative Religion, invier*no 1971; también en *Sword of Gnosis* (edited by Jacob Needleman), Baltimore, Penguin Books, 1974.

«Abstract Art in Ancient Fez», *Du* (Zurich), marzo, 1972.

Prólogo a *Geometric Concepts in Islamic Art* de Issam EI-Said y Ayse Parman, Londres, Scorpion Books, I974.

«Introduction to Islamic Art», in *The Arts of Islam,* catálogo de la exposición especial de la Hayward Gallery, Londres, The Arts Council of Great Britain, I976.

«The Prayer of Ibn Mashîsh», *Studies in Comparative Religion,* invierno-primavera 1978; *islamic Quarterly,* septiembre 1978.

«The Return of Ulysses», *Parabola,* noviembre 1978.

«Concerning the "Barzakh"», *Studies in Comparative Religion,* invierno-primavera 1979.

«Fez», in *The Islamic City,* UNESCO, París, 1980, pp. 166-176.

Prefacio a la traducción de Austin de *The Bezels of Wisdom* (Fusûs al-Hikam) de Ibn 'Arabî, Londres, SPCK, 1980; Ramsey, New Jersey, The Paulist Press, 1980.

«The Sacred Mask», *Studies in Comparative Religion,* invierno-primavera 1980.

«Teilhard de Chardin (II) », in *The Destruction of the Christian Tradition* de Rama Coomaraswamy, pp. 211, 212, Bedfont, Middlesex, Inglaterra, Perennial Books, 1981.

«The Role of Fine Arts in Muslim Education», in *Philosophy, Literature and Fine Arts* (edited by Seyyed Hossein Nasr), Sevenoaks, Kent, Inglaterra, Islamic Education Series, 1982.

«Traditional Science», *Studies in Comparative Religion,* invierno-verano 1985.

Dos breves extractos de *Schweizer Volkskunst, Studies in Comparative Religion,* invierno-primavera 1985.

«The Spirituality of Islamic Art», in *The Encyclopedia of World Spirituality,* vol. 20 (edited by Seyyed Hossein Nasr), en preparación.

«The Universality of Sacred Art», in *The Unanimous Tradition* (edited by Ranjit Fernando), The Institute of Traditional Studies, Colombo, Sri Lanka.

Traducciones del árabe al francés y de éste al inglés

Letters of a Sufi Master (traducción parcial de las *Rasâ'il* de Mulay al-'Arabî ad-Darqâwî), Bedfont, Middlesex, Perennial Books, 1973.

The Wisdom of the Prophets (traducción parcial de los *Fusûs al-Hikam* de Ibn 'Arabî), Sherbourne, Beshara, 1975.

Universal Man (traducción parcial de *AL-Insân al-Kâmil* de 'Abd al-Karîm al-Jîlî), Sherbourne, Beshara, 1983.

Libros en italiano

L'Alchimia (traducido del alemán por Angela Terzani Staude), Turín, Boringhieri, 1961; (traducido del francés por Ferdinando Bruno), Milán, Guanda, 1981.

Scienza moderna e Sagezza tradizionale (traducido del alemán por Angela Terzani Staude), Turín, Borla, 1968.

Siena, Città della Vergine (traducido del alemán por Gisella Burgisser), Milán, Arché, 1978.

L 'Arte sacra in Oriente e Occidente (traducido del francés por Elena Bono), Milán, Rusconi, 1976.

Introduzione alle Dottrine esoteriche dell'Islam (traducido del francés por Barbara Turco), Roma, Edizioni Mediterranee, 1979.

Simboli (traducido del francés por Elisabetta Bonfanti Mutti), Parma, All'Insegna del Veltro, 1983.

Chiave spirituale dell'Astrologia musulmana (traducido del francés), Génova, Basilisco, 1985.

Artículos en italiano

«Una Chiave spirituale dell'Astrologia secondo Muhyiddin ibn 'Arabî», *Rivista di Studi Iniziatici,* Nápoles, agosto-octubre 1947.

Nota sul Profeta Mohamed, in *Forma e Sostanza delle religioni* de Frithjof Schuon (Roma, Edizioni Mediterranee, 1948).

Traducciones del árabe al francés y de éste al italiano

L'Uomo Universale (traducido del francés por Giorgio Jannaccone), Roma, Edizioni Mediterranee, 1981.

La Sapienza dei Profeti (traducido del francés por Giorgio Jannaccone), Roma, Edizioni Mediterranee, 1985.

Lettere d'un Maestro Sufi (traducido del francés por Giorgio Jannaccone), Milán, La Queste, 1985.

Libros en español

Alquimia (traducido por Ana María de la Fuente), Barcelona, Plaza y Janés, 1971; Barcelona, Paidós.

La Civilización Hispano-Árabe (traducido por Rosa Kuhne Brabant), Madrid, Alianza Editorial, 1977.

Esoterismo islámico (traducido por Jesús García Varela), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Sabiduría Tradicional y Ciencia Moderna (traducido por Jordi Quingles y Alejandro Corniero), Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Símbolos (traducido por Francesc Gutiérrez), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1983.

Clave espiritual de la astrología musulmana (traducido por Victoria Argimon), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1983.

Principios y Métodos del Arte Sagrado, Buenos Aires, Lidium, 1984; y traducido por Esteve Serra, Palma de Mallorca, ' José J. de Olañeta, Editor, 2000.

El Arte del Islam (traducido por Tomás Duplá), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1988.

Ensayos sobre el conocimiento sagrado (traducido por Esteve Serra), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1999.

Espejo del Intelecto (traducido por Esteve Serra), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1999.

Chartres y el nacimiento de la catedral (traducido por Esteve Serra), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1999.

Fez, ciudad del Islam (traducido por Esteve Serra), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1999.

Siena, ciudad de la Virgen (traducido por Esteve Serra), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, en preparación.

Artículos en español

«El simbolismo del ajedrez», Cielo y Tierra (Barcelona), nº 1, 1982.

«El arte sagrado», Cielo y Tierra (Barcelona), nº 6, 1983-1984.

Nota sobre el Profeta Muhammad, en *Forma y substancia en las religiones* de Frithjof Schuon, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1998.

Traducciones del árabe al francés y de éste al español

Cartas de un Maestro Sufí (traducido del francés por Alejandro Corniero), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1991.